# انتساب

ہزاکسلنسی یمین السلطنتہ مہاراجہ سرکشن

پرشاد بہادر پیشکار و صدرِ اعظم باب.....

حکومت سرکارِ عالی کے نام نامی سے معنون

کرنے کی حسبِ اجازت عزت حاصل کی جاتی ہے۔

# فہرست مضامین

# دیباچہ

ڈراما کے نقاد کی حیثیت کیا ہے؟ آیا اس کی حیثیت ڈراما اسٹیج کرنے والوں کے مصلح کی ہے یا ڈراما دیکھنے والوں کے رہبر کی؛ ناٹک کمپنی کے مشتہر کی حیثیت ہے یا نکتہ چین کی؛ ناٹک کمپنی کے جتھے میں کا ایک فرد ہے یا تماشائیوں میں کا ایک تماشائی؛ فن کا خیال رکھتا ہے یا دوستی کا لحاظ؛ ادب کی خدمت کرنا چاہتا ہے یا روپیہ کمانا؛

ڈراما کے نقاد کا ایک مقصد ہونا چاہئے اور صرف ایک۔ اُس کو چاہئے کہ وہ اپنی بے لاگ اور بے لوث رائے کا کھلے بندوں اظہار کرے کسی ڈراما کو دیکھ کر اس کے دل پر جو تاثرات پیدا ہوں ان کی جھلک دوسروں کو بھی دکھا دے۔ اپنے غیر جانبدارانہ تاثرات سے لوگوں کو متاثر کرے اور بس ڈراما کے نقاد کا یہ کام نہیں ہے کہ وہ آپ

کو یہ بتائے کہ خیال ڈراما دیکھنے کے قابل ہے یا نہیں۔ یہ کس طرح ممکن ہے
کہ ایک شخص خواہ وہ کتنی ہی وسیع نظر اور کتنی ہی عمیق اور تنقیدی نگاہ کیوں
نہ رکھتا ہو ڈراما جیسی مختلف المذاق ادب کی صنف کے متعلق خود اعتمادی
سے کام لے! جتنا عجیب و غریب لیکن حد درجہ دلچسپ اختلاف انسانی
طبائع میں ہے شاید ہی کسی اور چیز میں ہو۔ فن اور معیار سے بحث نہیں۔
رجحان، ذہنیت اور خیال کے اختلافات کی وجہ سے ہر شخص کی پسند علیحدہ
علیحدہ ہے۔ جو چیز ایک کو بہترین معلوم ہوتی ہے خواہ وہ کتنی ہی معیاری
اور فنی خوبیوں سے مالا مال کیوں نہ ہو ضروری نہیں کہ دوسرے کو بھی
بہترین معلوم ہو جس طرح انسانی ساخت، خیالات اور قابلیتوں میں یگانگی
ہے۔ اسی طرح ہر شخص کی پسند جدا ہے۔ زیادہ نہیں تو تھوڑا تو ضرور اختلاف
ہوگا۔ ظاہری نہیں تو باطنی ضرور۔ بعض دوسروں کو خوش کرنے کے ڈر سے
اپنی پسند کا اظہار نہیں کرتے۔ بعض دوسروں کو خوش کرنے کی خاطر اپنی مرضی
کے خلاف دوسروں کی پسند کی تائید کرتے ہیں۔ بعض دولت حاصل کرنے
کی فکر میں اپنی پسند کو دوسروں کی پسند پر قربان کرتے ہیں۔ بعض اپنے
آپ پر بھروسہ نہ کرنے کی وجہ سے دوسروں کے ساتھ ہو جاتے ہیں۔ بعض
اپنی پسند کو کسی بڑے آدمی اور حیثیت سے کی پسند پر بھینٹ چڑھا
دیتے ہیں۔ بعض بھیڑوں کی طرح خواہ مخواہ آزاد کا ساتھ دیتے
ہیں۔ بعض اپنی پسند کا اعلان کرنے کی جرأت نہیں رکھتے۔ بعض کی
طبیعت شرمیلی ہوتی ہے اور بعض دوسروں کے فائدہ کی خاطر اپنی
پسند کا انکار کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ انسانی پسند کا کوئی معیار معین نہیں
جتنے منہ اتنی باتیں جتنے دماغ اتنے ہی خیالات۔ جیسے اپنی اپنی طبیعت

ویسے ہی اپنی پسند۔ مختصر یہ کہ ڈراما کے نقاد کا یہ کام نہیں کہ دوسروں کے لئے ڈراما پسند کرے بلکہ اس کا فریضہ ہے کہ وہ اپنی پسند کا اعلان کر دے۔

اسی لئے ڈراما کی تنقید پڑھنے والوں کو اس کا خیال رکھنا چاہئے کہ ان کے سامنے اپنے خیالات، اپنے رجحانات اور اپنی پسند نہیں ہے بلکہ دوسرے کے خیالات، دوسرے کے رجحانات اور اپنی پسند نہیں ہے بلکہ دوسر دونوں میں اختلاف ہونے کا امکان ہے بلکہ ایک حد تک ضروری ہے۔ لیکن تنقید پڑھنے والے کو چاہئے کہ تھوڑی دیر کے لئے وہ اپنی پسند اپنے رجحانات اور اپنے خیالات کو ہٹا کر دوسروں کی تنقید میں خود کو غرق کر دے۔ تب کہیں جاکر اس کو دوسروں کی تنقید کا مزا ملے گا ورنہ اپنی اور غیر کی پسند کی کشاکش میں تعصب طرف داری اور نفرت کے جذبے اس پر قابو پالیں گے اور وہ تنقید سے پوری طرح لطف اندوز نہ ہو سکے گا۔ پوری تنقید نقاد کے نقطۂ نظر سے پڑھ چکنے کے بعد پڑھنے والے کو اختیار ہے کہ چاہے اس کی تائید کرے یا اس سے اختلاف۔

جس طرح نقاد کا کام مشکل ہے اسی طرح تنقید پڑھنے والوں کا کام بھی آسان نہیں۔ جیسا کہ ڈنکے کی چوٹ اپنی رائے کا اعلان مشکل ہے ایسا ہی اپنی رائے سے ہٹ کر دوسرے کے خیال کا مطالعہ کرنا مشکل ہے۔ تنقید سے پہلے ضروری ہے کہ نقاد اپنے مضمون پر ایک گہری نظر ڈالے اور تنقید پر رائے ظاہر کرنے والے کے لئے یہ لازمی ہے کہ وہ اس مضمون سے بھی واقف ہو اور تنقید کا بھی

مطالعہ جس طرح سے کہ کیا جانا چاہئے اگر ہے۔ کس قدر مضحکہ خیز ہوگا اگر
کوئی فوجی جس نے اپنی ساری عمر سپاہیوں کو قواعد کرانے میں گذاری
ہو۔ بہ تمام تر تماشا کے ڈراموں پر تنقید کرے اور اس سے کئی گنا زیادہ مضحکہ
خیز ہوگی وہ رائے جو ان تنقید پر ایک دوا ساز کے قلم سے نکلی ہو جس
نے کہ پوری عمر دوائیں بنانے میں صرف کی ہو حقیقت یہ ہے کہ یہ چیزیں
کتنی ہی مضحکہ خیز کیوں نہ ہوں ہر زبان میں موجود ہیں۔ لیکن یہ ضرور
ہے کہ اس قسم کی لغویات دیر پا نہیں ہوتیں اور زمانہ کے ہاتھوں
جو کہ بہترین کسوٹی ہے سٹ جاتی ہیں۔

ہم نے اس کتاب میں کوشش کی ہے کہ "اپنی رائے" کا اظہار کریں
یہ تو قریب قریب ناممکن ہے کہ ہر چھوٹی بڑی بات کے لئے ہم اپنی ذاتی رائے
پیش کرتے ہیں کیونکہ بعض دفعہ ایک کے خیالات دوسرے سے کسی نامعلوم
اثر کے تحت جا ملتے ہیں اور بعض دفعہ دوسرے کی رائے اس قدر جاذب
نظر اور اس درجہ کشش رکھتی ہے کہ وہ دوسروں کی رائے کا خود بخود
جز بن جاتی ہے۔ ہمیں اعتراف ہے کہ ہم نے بعض جگہ دوسروں کی رائیوں
کو اپنا لیا ہے جس کا تفصیلی ذکر ماخذ میں کیا جائے گا اور جہاں ہم ایسا
کرنے سے قاصر تھے یا جہاں ہمیں دوسروں سے اختلاف تھا اپنی رائے
کا اظہار کیا۔

ممکن ہے کہ بعض اصحاب اس کو سخت تنقید مجال فرمائیں لیکن اس کا
بھی امکان ہے کہ بعض اس کو نرم سمجھیں اور بعض بالکل کچی رائے خیال کریں
بہر حال تھوڑا بہت رائیوں میں اختلاف مطابق فطرت ہے۔

اسی سلسلہ میں یہ بھی واضح کر دینا ضروری ہے کہ ہم نے تمام ڈراما

نگاروں کے پورے ڈراموں کا ذکر نہیں کیا۔ اس کے کئی اسباب ہیں ایک وجہ تو یہ کہ اس چھوٹی سی کتاب میں ان تمام کے تفصیلی تذکرہ کی گنجائش نہ تھی۔ دوسرے وجہ ان پر زیادہ واضح ہوگی جنھوں نے اُردو ڈراموں کا مطالعہ کیا ہے۔ ڈرامے ناٹک کمپنیوں کے لئے لکھے جاتے تھے۔ اور ناٹک کمپنیاں لاتعداد قائم ہوئیں کچھ دنوں پنپیں اور ٹوٹ گئیں۔ ایک ہی نام کے یا ذرا ذرا سے اختلاف کے ساتھ متعدد کمپنیاں قائم ہوئیں۔ ایک ہی نام کے (یا تخلص کے) متعدد ڈرامانگار گذرے اور ایک ہی نام کے متعدد ڈرامے لکھے گئے۔ کمپنیوں نے ڈرامانگاروں کو مشتہر نہیں کیا بلکہ بعض دفعہ ان کا نام تک اشتہار پر نہ ہوتا تھا۔ اکثر ڈرامے شائع نہیں ہوئے۔ اور اداکاروں کے سینوں میں مدفون ہو گئے۔ ڈراما عوام کے ہاتھوں میں ہونے کی وجہ سے تاریخ اور تنقید کی نظروں سے بچ رہا اور اس کی حیثیت محض کھیل تماشہ کی رہی ان ہی مختلف اسباب کی بناء پر اُردو کے پورے ڈرامانگاروں اور ان کی تصنیفات و تالیفات کا صحیح پتہ چلانا نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن ہے۔ تیسری وجہ یہ ہوئی کہ ایسے ڈرامے اور ڈرامانگاروں جن میں کوئی خصوصیت نہ تھی اور جو صاحب طرز نہ تھے عمداً طوالت کے خوف سے نظرانداز کر دیئے گئے۔

تین دور۔ قدیم، متوسط اور جدید ڈرامانگاروں کی طرز کے لحاظ سے قائم کئے گئے۔ ان کی خصوصیتیں بیان کی گئیں اور بعض ممتاز ڈراما نگاروں اور ان کی تصنیفات کا علیحدہ علیحدہ مختصر طور پر تذکرہ کیا گیا۔ اگر کسی ڈرامانگار کو اپنا نام اس کتاب میں نظر نہ آئے تو وہ مایوس نہ ہوں۔ کیونکہ اگر ہم نے انفرادی طور پر ان کا ذکر نہیں کیا۔ تو مجموعی حیثیت سے

ان کی طرز کا تو ضرور ذکر کیا ہے کیونکہ ان کی طرز مندرجہ بالا تین طرزوں میں سے کوئی نہ کوئی ہوگی جن کا ہم نے تفصیلی ذکر کیا ہے۔ اسی لحاظ سے وہ مطمئن رہیں کہ ان کے نام سے زیادہ ان کی طرز کو ہم نے اہمیت دیدی اس کے علاوہ "اردو ڈراما کے مستقبل" میں ہم نے بعض ایسے ڈراما نگاروں کا ذکر کیا ہے جنھوں نے ابھی ابھی ڈراما کی سرزمین پر قدم رکھا ہے اور ان کے متعلق بھی لکھا ہے جن کی کوششوں پر اردو ڈراما کے مستقبل کا دارو مدار ہے۔ بہرحال اس کتاب کا مقصد مجموعی طور پر "اردو میں ڈراما نگاری" کی حالت کو پیش کرنا ہے نہ کہ انفرادی حیثیت سے ایک ایک ڈراما کو روشناس کرانا۔

ایک اور بات غور کرنے کے قابل ہے۔ اردو ڈراما نے کیوں ترقی نہیں کی؟ اجمالی طور پر اس کا جواب یقیناً یہی ہے کہ ڈراما عوام کے لئے لکھا گیا۔ نیم خواندہ فن سے ناواقف ڈراما نگاروں نے لکھا۔ روپیہ کمانے کے لئے کمپنیوں نے اسے کھیلا۔ فن سے ناواقف ہونے کی وجہ اس کے سوا کیا ہو سکتی ہے کہ اردو میں فن ڈراما پر کوئی کتاب نہیں لکھی گئی۔ اردو ڈراما نگار اکثر انگریزی یا دوسری زبانوں سے ناواقف تھے جن میں اس فن پر بیش بہا ذخیرہ موجود ہے جو انگریزی زبان اور فن سے واقف تھے انھوں نے اس کی طرف توجہ نہ کی ایسی صورت میں ڈراما فن کی حیثیت سے کس طرح جس طرح کہ لکھا سکتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فن سے ناواقف مصنف بھی بہترین ڈراما لکھ سکتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ ایک شاعر فن شعر سے واقف ہوئے بغیر بھی اعلیٰ درجہ کے شعر کہہ سکتا ہے لیکن یہ اس وقت ہو سکتا ہے جب کہ اس پر الہامی کیفیات

طاری ہوں، ہم پوچھتے ہیں کہ کتنے ہیں دنیا کے بڑے بڑے ادیب، شاعر اور فن کار جو Leonardo da Vinci کی طرح الہام کا انتظار کرتے ہیں کتنے ہیں جو فن کو فن کی خاطر اور شعر کو شعر کی خاطر موزوں کرتے ہیں؛ کتنے ہیں جو ذاتی مفاد اور کاروباری چپقلشوں سے اپنا دامن داغدار نہیں ہونے دیتے! کوئی نہیں: دعوی کرنے والوں میں تقریباً سو فیصدی جھوٹے ہیں! الہامی کیفیات کے بغیر فن سے ناواقف ہو کر طبع آزمائی کرنا اپنی غلطیوں کو آپ اجاگر کرنا ہے۔ اسی لئے کیا یہ بہتر نہیں ہے کہ ہر فن کار اپنے فن سے تھوڑا بہت واقف ہو کر حسب ضرورت اس سے فائدہ اٹھائے بالخصوص اس وقت جب کہ اس کی طبع رسا الہامی فیض سے اکتساب فیض نہ کر سکتی ہو۔ اسی وجہ سے کتاب کے شروع میں ہم نے فن ڈراما کے متعلق بھی تھوڑی سی بحث کی ہے۔ چونکہ ڈراما اور تھیٹر کا ساتھ چولی دامن کا ساتھ ہے اسی لئے ان کے تعلقات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ترقی یافتہ ادبیات کے ڈرامے اور تھیٹر کا ذکر بھی کیا ہے۔ چونکہ یہ حصہ ہمارے موضوع سے براہ راست تعلق نہ رکھتا تھا۔ اسی لئے صرف ضروری اور اہم چیزیں لے لی گئیں اور انہیں نہایت اختصار کیساتھ بیان کیا گیا۔ پھر بھی اگر ہمارے ڈراما نگار اسٹیج کے منتظم اور اداکار اس کو اچھی طرح ذہن نشین کر لیں تو حسب ضرورت مستفید ہو سکتے ہیں لیکن یہ بھی یاد رہے کہ کوئی شخص صرف اصولوں کو رٹ کر بہترین ڈراما نگار یا بہترین اداکار نہیں ہو سکتا۔ اس وقت تک جب تک کہ بقول برنارڈ شاہ، "فطرت نے اسے سو فیصدی اسی کام کے لئے پیدا نہ کیا ہو"۔ اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ فطری لگاؤ کے ساتھ فن سے واقفیت سونے

پر سہاگا کا کام کرتی ہے۔

۱۶ / فروری ۱۹۳۵ء
نور خاں کا بازار
حیدر آباد دکن

سید بادشاہ حسین حیدر آبادی

# ڈراما کی ابتداء

مشہور ترین ڈراما نگار کے قول کے مطابق دنیا ایک اسٹیج ہے اور انسان اداکار۔ اس کی پیدائش گویا اسٹیج پر آنا ہے اور اس کی موت اسٹیج سے گذر جانا اداکاری میں رفتہ رفتہ وہ اتنا محو ہو جاتا ہے یا اسٹیج کی کشش اس کو اس قدر جذب کر لیتی ہے کہ وہ اپنے سبز کمرہ (Green Room) کو فراموش کر کے موجودہ ماحول میں کھول بیا سا جاتا ہے اور انتہا یہ کہ پارٹ ختم کرنے کے بعد جب اس کو اسٹیج سے ہٹایا جاتا ہے تو نہیں جانتا کہ اس کو کہاں منتقل کیا جا رہا ہے لطف یہ کہ جب تک وہ سبز کمرہ میں تھا اسٹیج سے بالکل ناواقف تھا اور جب اسٹیج پر ہے سبز کمرہ سے بالکل بےخبر لیکن چونکہ وہ فطرۃً اپنی اصلی حالت پر واپس جانا چاہتا ہے اس لئے افلاطون کے نظریہ کے مطابق اس کی اسٹیج کی ساری

تک وہ محض اپنے اصلی مقام پہ لوٹ جانے کی خاطر ہے اور جیسا جیسا اسٹیج
پر اس کا وقفہ بڑھتا جاتا ہے ویسا ویسا وہ اپنے اصلی مقام کی طرف
عود کرنے کی کوشش میں کامیاب ہوتا جاتا ہے مگر ورڈز ورتھ،
(Wordsworth) کے نظریہ کے لحاظ سے انسان دنیا کے اسٹیج پر آنے
کے بعد کچھ عرصہ تک اپنی پچھلی آزادی کے خوش آئندہ خواب دیکھتا رہتا
ہے۔ لیکن جوں جوں اس کا وقفہ زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ اسٹیج کی آرائش
اس کو محو نظارہ کر کے سابقہ سے بے خبر کر دیتی ہے دوسرے الفاظ میں
جیسا کہ کسی حکیم نے جب کہ اس سے عیسائی مذہب اختیار کر لینے کے
متعلق مشورہ کیا گیا تو انسانی زندگی کے متعلق کہا تھا کہ انسانی کی زندگی اس
پرندے کے مانند ہے جو طوفانی فضا سے دفعتاً ایک کمرے میں ایک
دریچہ سے داخل ہوتا ہے۔ اور چشم زدن میں بدحواسی کے ساتھ دوسرے
دریچہ سے باہر نکل جاتا ہے نہیں جانتا کہ کہاں سے آیا کتنی دیر تک ٹھہرا
اور کہاں کے اندر سے نکل گیا۔ یا پھر انسانی زندگی اس عقل مند کے
قول کے موافق ڈرامہ ہے جس نے مرتے دم کسی پوچھنے والے سے
کہا تھا کہ مجھے اپنی زندگی کے صرف دو دن یاد ہیں۔ ایک وہ جب کہ
میں پیدا ہوا تھا۔ اور ایک یہ جب کہ مر رہا ہوں۔ باقی کا حال وہی بہتر
جانتا ہے جس نے مجھے یہاں بھیجا۔

اس ساری بحث سے ہم یہ نتیجہ نکالنا چاہتے ہیں کہ انسانی زندگی
اداکاری سے زیادہ اہم نہیں البتہ اس الجھن میں ہمیں فی الحال گرفتار ہونا
نہیں چاہیے کہ انسان اپنی اداکاری میں کہاں تک مجبور ہے اور کس
حد تک مختار کیونکہ یہ ہمارے موضوع کے احاطہ سے باہر ہے۔ گروہ میں

باندھ رکھنے کے لئے اتنا کافی ہے کہ انسان دنیا کے اسٹیج پر اداکار کی حیثیت سے چلتا پھرتا اور ہنستا بولتا ہے۔ انسان اور دنیا کے تعلق کو پیش نظر رکھ کر ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ڈراما اور سوسائٹی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔

ڈراما کی ابتداء نقالی سے ہوتی ہے اور یہ نقالی انسانی فطرت میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ روزمرہ کا مشاہدہ گواہ ہے کہ بچہ پیدا ہوتے ہی نقالی کا دلچسپ مظاہرہ شروع کر دیتا ہے۔ بولتے میں وہ اپنے ہم صورتوں کی نقل کرتا ہے۔ چلنے میں وہ اپنے ساتھیوں کی پیروی کرتا ہے۔ مختصر یہ کہ پیدائش سے موت تک انسان کا ہر فعل اور اس کی ہر حرکت نقالی کی ایک کھلی ہوئی عجیب و غریب لیکن دلچسپ مثال ہوتی ہے۔ اگر کوئی شخص بات چیت اور چال ڈھال میں اپنے ہم صورت کی نقل نہ کرے تو دنیا والے اسے دیوانہ کہیں گے۔

کمسن بچوں کی کھیل کود کی مشق ان کا بہروپ بدلنا اور سوانگ بھرنا دراصل ڈراما کی پیش مشقی (Rehearsal) ہے جہاں دس پانچ بچے یکجا ہوئے بس پھر کیا ہے کسی نہ کسی دلچسپ کھیل اور نقالی کے مظاہرہ کی سوجھی کبھی ایک چور بنا اور باقی سب اس کے شریک جرم۔ کبھی ایک بادشاہ بن بیٹھا اور باقی اس کے مصاحب۔ کبھی کوئی دولہا بنا اور ساتھی براتی بعض دفعہ بوڑھے گھر والوں اور دیکھے بھالے بزرگوں کی ریش شروع کر دی۔ غرض یہ کہ منہ چڑانا، نقل کرنا اور سوانگ بھرنا۔ انسان کی گھٹی میں پڑا ہے۔ نقل کی دنیا عالمگیر ہے۔ اس کا اثر انفرادیت سے اجتماعیت پر پڑا۔ ایک انسان دوسرے انسان کی نقل کرتے کرتے

ایک قوم دوسری قوم کی نقل کرنے لگی۔ خواہ وہ فیشن کے سلسلہ میں ہو
خواہ وہ تمدن کے رشتہ میں۔ اور یہی وجہ ہے کہ تمدن کی بنیاد ہی نقالی
پر کھڑی ہیں۔

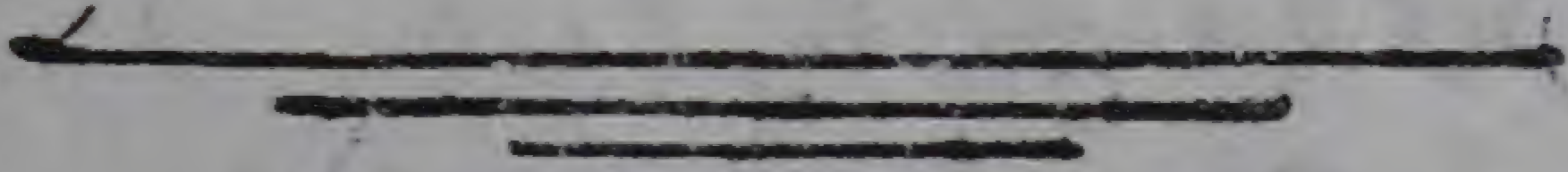
ظاہر ہے کہ انسان مدنی الطبع واقع ہوا ہے۔ وہ دنیا میں رہ کر
دنیا والوں کی دست برد سے پرے نہیں رہ سکتا میل ملاپ اور رابطہ
واتحاد دنیاوی زندگی کا ایک جزو لاینفک ہے۔ انسان کی اس فطری
معاشرہ پسند زندگی کا ایک لازمی نتیجہ ...... یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات کے اظہار
اور دوسرے کے رجحانات سے واقف ہونے کے لئے بے چین نظر آتا
ہے۔ حقیقتاً یہ ہے کہ یہی فطری بے چینی فنون لطیفہ کی جڑ ہے اور یہیں
سے ادبیات کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ ہم نے اوپر لکھا ہے کہ انسانی
زندگی کی ابتداء نقالی سے ہوئی ہے اور نقالی ڈراما کی پیش مشقی ہے۔
اس لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ۔ ادبیات کی اولیں صنف ڈراما ہے۔

ڈراما کے دو پہلو ہیں۔ تمثیلی اور ادبی تمثیلی پہلو بہت قدیم ہے
اور اس وقت سے اس کا رواج ہے جب کہ ادب تو زبان اور تمدن
کسی ایک کا بھی تاریخ نے پتہ چلایا تھا، اور تمثیلی پہلو ابتداء میں مذہبی
تھا کیونکہ مذہب ہی شاید دنیا کا قدیم ترین خیال ہے جن مذاہب میں
اصنام پرستی کا زیادہ رواج تھا وہاں ڈراما کو جنم لینے میں فطری سہولتیں
مہیا ہوئیں اور جن مذاہب میں دیوی اور دیوتاؤں کی کمی تھی وہاں اس
کی جڑیں استوار نہ ہو سکیں۔ یونان اور ہندوؤں کی دیو مالا کی مگر کی
دیومالا آج تک تاریخ نہیں بتا سکتی اور تاریخ ادبیات شاہد ہے کہ
یونانی اور سنسکرت زبانوں میں ڈراما نے جس طرح ترقی کی اس کی مثال

دوسری جگہ نہیں مل سکتی۔

چونکہ ڈراما کی پیدائش مذہبی احوال میں ہوئی اور یہ دیوی اور دیوتاؤں کی آغوش میں پلا۔ اسی لیے اس پر مذہبی رنگ و روغن چمکتا رہا یونان کا پہلا ڈراما نگار (Aeschylus) اسی ڈگر پر چلتا رہا۔ اس کے زمانہ میں اشخاص ڈراما صرف دو ہوتے تھے۔ اور اس کی حیثیت زیادہ تر مکالمہ کی تھی۔ اس کے بعد (Sophocles) نے اس زلف کی شانگی کی اس نے ایک قدم آگے بڑھایا اور کرداروں کی تعداد کو تین تک پہنچایا (Sophocles) ہی پہلا ڈراما نگار ہے جس نے یونانی اسٹیج کی تنظیم کی۔ اب تک اشخاص ڈراما دیوی یا دیوتا ہوتے تھے لیکن اس منچلے نے پرانی لکیر پیٹنے سے انکار کیا اور اشخاص ڈراما کے لیے انسانی شخصیتوں کو منتخب کیا۔ اسی وقت سے ڈراما نے دن دونی رات چوگنی ترقی شروع کی۔

رفتہ رفتہ ڈراما نے مذہبی حدود توڑے اور زندگی کے دوسرے اہم شعبوں میں مداخلت شروع کی بالآخر ڈراما انسانی ذہنیتوں، رجحانات اور خیالات کا ترجمان ہو گیا اور یہیں سے دراصل اس صنف کی مقبولیت پر ہر دلعزیزی کی مہر لگ گئی۔ قوم کی اصلاح تہذیب و تمدن کی درستی معاشی، اور سیاسی ترقی اور جذبات و احساسات کی بیداری کے سلسلہ میں اس کو آلہ کار بنایا گیا۔ آہستہ آہستہ اس کا دامن اتنا وسیع ہوا کہ زندگی کی کوئی ضرورت ایسی نہیں رہی جس کی کہ اس میں سمائی نہ ہوئی ہو آج ڈراما کو تنگی موضوع۔ کوتاہی خیالی اور وسعتِ نظری ضرورت نہیں اور وہ برابر ترقی کے زینہ طے کرتا چلا جا رہا ہے۔ وہ دن

دور نہیں جب کہ ڈراما ادبیات اور فنون لطیفہ میں نسبتاً زیادہ ممتاز جگہ حاصل کرے۔

# ڈراما کی قسمیں

ڈراما کے دو اصناف حزنیہ اور طربیہ گو بظاہر علیحدہ علیحدہ دکھائی دیتے ہیں لیکن بعض مواقع پر ایک کو دوسرے سے جدا کرنا مشکل نظر آتا ہے۔ مثلاً بعض "مسلہ خیز ڈرامے" (Poetic Justice) ایسے ہیں جن کا بعض اچھا ہوتا ہے۔ اور بعض ایسے کہ جن کا بُرا۔ لیکن موت پر خاتمہ نہیں ہوتا بعض ڈرامے انصاف شعری (Poetic Justice) پر مبنی ہوتے ہیں جن میں نیک کردار ہر آفت سے بال بال بچ جاتے ہیں۔ اور بُرے کردار اپنے کیے کی سزا بھگت کر واقعہ اجل ہو جاتے ہیں بعض ڈراموں میں نیک کردار بھی موت کے جنگل میں پھنس جاتے ہیں! جیسا کہ (The Winters Tale) میں ہوا۔ لیکن خاتمہ المناک نہیں ہوتا بعض ڈراموں میں حزنیہ اور طربیہ تاثرات پہلو نظر آتے ہیں اس طرح سے کہ نہ اس کا اقتدار اور نہ اس کا غلو شیکسپیر کی طرح بعض حزنیہ ڈراموں میں طربیہ حصہ مستقل طور پر قصہ کا جزو نہیں ہوتا۔ اور جو بقول (Neoclassic school) والوں کے حزنیہ کے اثرات کو تباہ کرتا ہے اور حزنیہ فضا کی متانت میں خلل انداز ہوتا ہے لیکن بقول (Ramantic school) کے پیروں کے رنج و غم کو واقعی رنگ

ہیں دیکھا کر حزن و ملال کی موجوں میں تلاطم پیدا کرتا ہے۔ اس نہج کے ڈراموں میں طربیہ اور حزنیہ کا ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا ناخن کا گوشت سے جدا کرنا ہے۔ کیونکہ وہ ایک دوسرے سے اکثر مواقع پر اس طرح پیوست ہو گئے ہیں اور ایک دوسرے میں کچھ اس طرح جاگزیں ہو گئے ہیں کہ ایک کی جگہ دوسرے میں خود بخود پیدا ہو گئی اگر ہم اس وقت یہ مان لیں کہ حزنیہ کا انجام عام طور پر بُرا ہوتا ہے اور طربیہ کا عام طور پر اچھا۔ اگر (Drama) عام طور پر نہ حزنیہ نہ طربیہ۔ اگر حزن انگیز طربیہ میں عام طور پر حزن و طرب پہلو بہ پہلو ہو تو ڈراما کے اصناف کا ایک دھندلا سا خاکہ پیش کرنے میں سہولت ہو گی۔ لیکن یہ ہمیشہ یاد رہے جیسا کہ اوپر بیان کیا جا چکا ہے کہ ایک صنف دوسری صنف میں غیر محسوس طریقہ پر داخل ہو کر بعض دفعہ گھل مل اور بعض دفعہ گم سم ہو جائے گی بہر حال کچھ ہوتا بالکل نہ ہونے سے غنیمت ہے اس لیے حسب ذیل نامکمل تقسیم ہی پیش کی جاتی ہے تو یہ کہ بعض پیچیدگیوں کو سمجھنے میں سہولت ہوا۔

۱۔ حزنیہ جس میں طرب کا کوئی عنصر شامل نہ ہو مثلاً (Oedipus othello)

۲۔ حزنیہ جس میں طرب کا خفیف سا عنصر ہو۔ قصہ کا جزو نہیں بلکہ گرانی کو دور کرنے یا تقابل کی مدد سے تاثرات میں تلاطم پیدا کرنے کے لیے مثلاً۔ (Hamlet, Macbeth)

۳۔ حزن انگیز طربیہ جس میں حزن و طرب دونوں پلّے برابر کے ہوں

۴۔ حزن انگیز طربیہ جس میں ذیلی مزاحیہ قصہ اصلی سنجیدہ قصہ کے ماتحت ہو۔

۵- حزن انگیز طربیہ جس میں طرب اصلی قصہ ہو اور حزنیہ داستان ذیلی حیثیت رکھتی ہو مثلاً The, Much ado about nothing
Winter's Tale

۶- وہ ڈرامے جن میں انصاف شعری کا خیال رکھ کر اچھے کرداروں کو باقی رکھا گیا ہو اور برے کرداروں کو تباہ کیا گیا ہو مثلاً ( The Conquest of Granada

۷- وہ ( Dramas ) جن کا انجام اچھا ہو مثلاً ( Sumum The road to

۸- وہ ( Dramas ) جن کا انجام پوری طرح اچھا نہ ہو ۔ مثلاً The merchant of Venice

۹- ( Drama comedy ) جن میں متین اور شگفتہ پلاٹ ساتھ ساتھ ہو مثلاً ( Secret love

۱۰- وہ طنزیہ طربیہ جس کا انجام انصاف شعری پر عموماً ہو مثلاً ( Volpone

۱۱- وہ طربیہ جس کا انجام بھی اچھا ہو ۔ اور جس کا مکالمہ اور قصہ بھی ظرافت آمیز مثلاً ( The way of world

برگسان ( Bergson ) کا خیال ہے کہ ( Drama ) عموماً شخصیتوں سے تعلق رکھتا ہے اور طربیہ طبقہ سے ۔ طربیہ کا دارومدار تماشائیوں کی بے حسی پر منحصر ہے جہاں ان میں ہمدردی کا احساس ہوا ہنسی کا جذبہ کافور ہو گیا ۔ اور ہمدردی اس وقت پیدا ہوتی ہے ۔ جب کہ ان کی آنکھوں کے آگے نمونے ( Types ) نہیں بلکہ شخصیتیں ۔

(Personalities) پیش ہوں۔ بلا شبہ انسان جوں جوں بربریت کے دور سے گزرتا گیا اس کے احساسات اور مذاق میں بھی۔ ندریجی ترقی ہوتی گئی اور جس کو وہ پہلے قابلِ رحم نہ سمجھتا تھا وہی چیز اس کو اب خون کے آنسوں رلاتی ہے۔ ریچھوں کی لڑائی۔ مرغ بازی، اور بیٹر بازی وغیرہ کا سولھویں صدی عیسوی تک اسپورٹس میں شمار تھا۔ لیکن بیسویں صدی میں لوگوں کے خیالات بالکل ہی بدل گئے۔ یہ احساس کی ترقی اور جذبات کی پیداوار تیزی کے ساتھ قابل حصول مزاحیہ نظاروں کا خاتمہ کرتی رہی وہ مزاج جو سولھویں اور سترھویں صدی کے مغربی اسٹیج پر ہر دلعزیز تھا آج بیسویں صدی کے تماشائی اس کو دیکھ کر ناک بھوں چڑھاتے ہیں اور ہر اسٹیج پر بہتا ٹوٹا شا کا طوطی بولتا نظر آتا ہے۔

**طنز اور طربیہ** Farce

طنز نگار معلم اخلاق نہیں ہو سکتا اسی نقطۂ نظر سے جس سے کہ اسٹیبل (Steele) معلم اخلاق نظر آتا ہے حقیقی معلم اخلاق ہمیشہ احساس کو ابھارتا ہے نہ کہ شعور کو۔ اور طنز نگار شاید ہی جذبات کو بر انگیختہ کرتا ہے۔ طنز کی جھلک اتنی ہلکی ہونی چاہیئے کہ وہ بہ مشکل ہنسی کی رنگینی میں پہچانی جا سکے۔ کیونکہ طنز اکثر و بیشتر قہقہوں کی گونج میں ڈوب جاتا ہے۔ لیکن اس میں بھی کچھ نہ کچھ حقیقت ضرور ہے کہ ہم طنز پر اتنا نہیں ہنستے جتنا کہ مزاح پر اور اگر ہم ہنستے بھی ہیں تو اس مزاحیہ اسلوب پر جس میں کہ طنز پوشیدہ ہے۔

**ظرافت جو جسمانی اوصاف سے پیدا کی گئی ہو۔**

گھٹیا ترین قسم کی ظرافت وہ ہے جو جسمانی اوصاف کی مدد سے طربیہ میں پیدا کی گئی ہو، بھانڈ، نقال اور سرکس

کے مسخرے اسی ذریعہ سے تماشائیوں کو خوش کرتے ہیں۔ ضرورت سے
زیادہ موٹا پا دبلا پا یا حد درجہ کی اونچی ناک یا اسی قسم کی دوسری جسمانی
بدنمائیاں دیکھنے والوں کو بے قابو کر دینے میں لیکن بلکہ یہ ظاہر ہو کہ اداکار
کے سارے اعضاء اس کے قابو اور اختیار سے باہر ہیں اور وہ ان سے
اس طرح کام نہیں لے سکتا جس طرح کہ وہ چاہتا ہے کہ۔ یا کوئی دوسرا لے
سکتا ہے۔ جسمانی اوصاف کے علاوہ لباس کی خصوصیت بھی تماشائیوں کے
لئے طرفہ تماشا ہو سکتی ہے۔ عجیب و غریب قطع و برید یا عجیب و غریب
رنگ کا لباس بھی بعض دفعہ ہنساتے ہنساتے ٹلا سکتا ہے۔ اس قسم
کی ظرافت کی عمدہ مثال (Wardrobe humour) ہو سکتی ہے۔ اس کے
علاوہ مرد اگر عورت کا لباس زیب تن کرے یا عورت مرد کا لباس پہنے
تو بھی دیکھنے والوں کے لئے کافی ہنسی کا سامان فراہم ہو سکتا ہے۔ تماشائی
اس وقت بھی ہنستے ہنستے دوہرے ہو جاتے ہیں۔ جب وہ اسٹیج پر ایک بہت
لمبا شوہر اور ایک بہت پست قد بیوی یا بہت دبلا شوہر اور بے انتہا
موٹی بیوی یا اس قسم کی دوسری چیزیں دیکھتے ہیں۔ اس کی دلچسپ مثال
شکسپیر کے مشہور ڈراما A Midsummer Night's Dream
میں Bottom اور (Titania) میں مل سکتی ہے۔ اور ایک
وہ وقت بھی ہنسی کا ہوتا ہے جب ایک خوش رو نوجوان ایک کالی کلوٹی
بھدی سی بدنما عورت سے اظہار عشق کرتا ہے اور اس کے حسن کی تعریف میں
زمین و آسمان کے قلابے ملاتا ہے۔

### ظرافت جو سیرت اور کردار سے پیدا کی گئی ہو

حالانکہ طربیہ انفرادیت اور شخصیت سے اس طرح تعلق نہیں رکھتی جس طرح

کہ حضرت لیکن سیرت و کردار کے نمونے اس کی بنیاد سمجھے جاتے ہیں۔ در حقیقت کردار کی موجودگی ہی طربیہ کو مذاقیہ (Farce) سے جدا کرتی ہے۔ ذہنی بے اعتدالی مزاحیہ نگار کے لئے نعمت غیر مترقبہ ہوتی ہے یہ بے اعتدالی عیب ہو بھی سکتی ہے اور نہیں بھی۔ لیکن اس کا حماقت ہونا ضروری ہے۔ بقول مسز "سلی" (Sully) کے اس قسم کی ظرافت عیب تک ہی محدود نہیں رہتی، ہنسی کا تعلق ہر اس چیز سے ہے جو اپنے مرکز سے ہٹی ہوئی ہو۔ یا اس پر ضرورت سے زیادہ رنگ آمیزی کی گئی ہو۔ چنانچہ اس کا تعلق حسن و عیب دونوں سے یکساں ہے۔ بشرطیکہ ان کے اصلی خد و خال پر ضرورت سے زیادہ رنگ آمیزی کی گئی ہو۔ ایک ہی کردار میں اندرونی نا مطابقت یا دو کرداروں میں ظاہری تصادم بھی بسا اوقات ظرافت کا سامان مہیا کرتے ہیں آخر الذکر عام طور پر زیادہ ہر دلعزیز ہے یہ تصادم بعض دفعہ ایک ہی سیرت کے وجہ سے پیدا ہوتا ہے اور بعض دفعہ اختلاف سیرت کی وجہ سے مثلاً اگر ایک کردار گپ باز ہے۔ اور دوسرا بھی اس سے کسی طرح کم نہیں تو دونوں کا عجیب دلچسپ تصادم ہوگا۔ یہ اس کو گپ بازی کے میدان میں نیچا دکھانے کی کوشش کریگا۔ اور وہ اس کو اسی کے میدان میں پچھاڑنے کی فکر۔ دوسرے قسم کا تصادم اس وقت پیش آئے گا جب کہ ایک گپ باز کے مقابلہ میں ایک گپ سے نفرت کرنے والا اور کھری کھری سنانے والا موجود ہوگا۔ ایسی صورت میں اجتماع ضدین کا لطف حاصل ہوگا۔

**ظرافت جو موقع اور مقام کی وجہ سے پیدا کی گئی ہو**

حالانکہ ہر طربیہ کی تہ میں مزاحیہ موقع اور مقام کی چاشنی نمایاں رہتی ہے۔ لیکن یہ

یاد رہے کہ وہ طربیہ جو محض مزاحیہ مقام اور موقع پر مبنی ہو آگے چل کر ایک مذاقیہ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی یہ بھی صحیح ہے کہ تماشائیوں کی تفریح سیرت و کردار سے زیادہ مزاحیہ موقع اور مقام کی متلاشی ہوتی ہیں۔ اور یہی دو چیزیں انہیں الفاظ یا کردار سے زیادہ خوش کرتی ہیں۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس قسم کی ظرافت محدود ہوتی ہے اس موقع پر یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ اسٹیج پر مزاحیہ موقع اور مقام دیکھنے والوں کو جامہ سے باہر کر دیتا ہے۔ لیکن یہی طربیہ کتابی صورت میں پڑھنے والوں کو اتنا خوش نہیں کر سکتی۔ ان کی نظریں کردار اور الفاظ پر گڑی ہوتی ہیں۔ اور یہ ظاہر ہے کہ ڈراما دیکھنے والوں کی تعداد سے پڑھنے والوں کی تعداد زیادہ ہوتی ہے۔

### ظرافت جو عادات واطوار کی وجہ سے پیدا کی گئی ہو

اوصاف جسمانی سیرت و کردار موقع و مقام کا تعلق عادات واطوار کے ساتھ چولی دامن کا ساتھ ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ عادات واطوار موقع و مقام الفاظ اور سیرت و کردار کے ذریعہ سے ظاہر ہوتے ہیں۔ لیکن بعض دفعہ دیکھا گیا ہے کہ ان تمام چیزوں سے الگ ہو کر بھی عادات واطوار اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد علیحدہ بناتے ہیں۔ دعوت شیرازہ کے موقع پر ایک ایک دانہ گن گن کر لقمہ اٹھانے والا۔ خون پسینہ ایک کرکے روٹی کمانے والوں کی جماعت کو ایک ایسا مخاطب کرنے والا جو بغیر ہاتھ پاؤں ہلائے باپ دادا کی جاگیر پر توند بڑھا رہا ہے۔ یا ایک بے انتہا فیشن پرست مجمع کی رہبری کرنے والا ایسا شخص جو ہمیشہ ہنسنے سے بجائے خود ہنسی کا ایک گول گپا

ہو جائے گا۔ عادات و اطوار کی بیگانگی تہذیب و شائستگی کا بعد اور ذہنیتوں کا اختلاف ظرافت کا ایک سبب ہو سکتا ہے۔

### ظرافت جو الفاظ کی وجہ سے پیدا کی گئی ہو۔

حرکات اور الفاظ سیرت و کردار کے اظہار کا آلہ ہیں۔ مزاحیہ عنصر کے اجاگر کرنے میں دونوں کا برابر کا حصہ ہے گو حرکات اکیلے بھی دل خوش کن ہو سکتے ہیں مثلاً چارلی چاپلن کا خاموش فلم لیکن اگر الفاظ بھی ان کے ساتھ ساتھ ہوں تو سونے پر سہاگہ ہو اور دونا لطف آئے یہ محض اسٹیج کی حد تک ہے اگر کوئی شخص کتب خانہ میں بیٹھا مطالعہ کر رہا ہو۔ تو اسے اداکار کے حرکات کا ایک خاک لطف آ سکتا ہے اس کی تفریح کے دارومدار کا ذریعہ مکالمہ کے الفاظ ہیں۔ اگر ان میں جان ہوتی تو اس کی باچھیں کھل گئیں نہیں تو ابرؤں پر بل پڑ گئے۔ علاوہ اس کے جدید اسٹیج پر الفاظ ہی کا طوطی بولتا نظر آتا ہے۔ اور الفاظ ہی کی موزونیت پر حرکات کا دارومدار کہا گیا ہے۔ اس قسم کی ظرافت کا بہترین نمونہ شریڈن (Sheridan) کی "مسز مالا پراپ" (Mrs. Malaprop) میں مل سکتا ہے۔

### حزنیہ

اب ہم چاہتے ہیں کہ طربیہ کی حدوں سے نکل کر حزنیہ کی زمین پر قدم رکھیں۔ یہ تو ہم دکھا چکے ہیں کہ ظرافت کن کن طریقوں سے پیدا کی جا سکتی ہے۔ پہلے ہم یہ سمجھ لیں کہ حزن کیا ہے۔ کیا چیز؟ انسان اور انسان میں دل و دماغ اور دل و دماغ میں تاثرات، اور تاثرات کے سبب خوشی و غم کے جذبوں کا ظہور خوشی اور غم اس قدر توام ہیں ایسے ملے جلے ہیں اور اتنے لگ بھگ ہیں کہ بعض دفعہ ایک ہی خیال سے کبھی

خوشی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ اور کبھی رنج کا مثلاً ایک لحیم شحیم موٹا تازہ بے ڈول شخص لڑھکتا ہوا چلا آئے۔ پاؤں پھسلنے کی وجہ سے فرش پر چت گر پڑے تو دیکھنے والا بیاختہ قہقہہ لگاتا ہے۔ اور اگر ایک نحیف و زار بیمار و ناتواں ڈگمگاتا ہوا آئے اور بے قابو ہو کر گر پڑے تو وہی دیکھنے والا ہنسنے کی بجائے رو پڑتا ہے۔ گرنا تو ایک ہی فعل ہے اور اس سے یہ دو متضاد جذبے پیدا ہونا کیا معنیٰ! اگر گرنے کا فعل ہی واحد ذریعہ ہوتا جذبات کے پیدا کرنے کا تو یقیناً ہر دو صورتوں میں ایک ہی نتیجہ نکلتا۔ چونکہ نتیجے مختلف ہیں۔ اس لئے معلوم ہوا کہ اس فعل کیساتھ کوئی اور چیز بھی شریک ہے جس پر اختلاف کا انحصار ہے۔ تجزیہ کرنے سے معلوم ہو گا۔ کہ گرنے والے کی شکل ہی دراصل اختلاف کا باعث ہوئی پہلی دفعہ چونکہ شخصیت مضحکہ خیز تھی اس لئے ہنسی رک نہ سکی اور دوسری دفعہ چونکہ شخصیت قابل رحم تھی اس لئے حزن کا باعث ہوئی البتہ فعل نے امتزاج ورکیا کہ ہنسی اور حزن کے جذبوں کو اکسا دیا۔ اور ان میں زیادتی کر دی مثلاً۔ موٹا گرتا نہ تو اس قدر ہنسی کا باعث نہ ہوتا۔ اس طرح اگر بیمار اور ناتواں گرتا نہ تو اس قدر ہمدردی کا سبب نہ ہوتا۔

برخلاف اس کے اس موٹے تازہ آدمی کو اگر کوئی جلاد کی ننگی تلوار کے نیچے تڑپتا دیکھے اور یہ ظاہر ہو کہ بے قصور و بے خطا اس پر ظلم ڈھایا جا رہا ہے۔ تو یقیناً دیکھنے والے کا دل پانی ہو جائے گا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی مضحکہ خیز شخصیت اس کی بے گناہ حیرت کے اندر جذب ہو کر رہ جائے گی۔ اور اس موقع پر دیکھنے والے کی نظروں سے شخصیت

چھپ جائے گی اور پاکیزہ سیرت کے سوائے کوئی چیز نمایاں نہ رہے گی شخصیت پر ہنسی آنے کے عوض اس کی سیرت پر رونا آئے گا۔ پس ظاہر ہوا کہ ہمدردی کبھی فعل سے پیدا ہوتی ہے۔ کبھی شخصیت سے کبھی سیرت سے۔ اور اسی طرح کبھی الفاظ سے آخر الذکر کی بہترین مثال شاید (The 7[illegible]nking) ہے۔ یہ مسخرہ جتنا ہنساتا ہے۔ اس سے زیادہ رلاتا ہے۔ ظاہری وضع قطع ظرافت آمیز ہونے کے باوجود اس کے الفاظ تیر ونشتر کی طرح دل میں چبھتے ہیں۔

## حزن جو ہیرو کے کردار سے پیدا کیا گیا ہو

یہ ظاہر ہے کہ ہر کردار اپنے ماحول سے متاثر ہوتا ہے۔ بلکہ اکثر دفعہ ماحول کا رنگ ہی کردار کے خدوخال پر جھلکنے لگتا ہے یہی وجہ ہے کہ حزینہ ماحول میں جو کردار بھی پیش کیا جائے گا۔ اس کی شخصیت حزینہ رنگوں میں ڈوب کر مجسم حزن ہو جائے گی۔ دیکھنے والا اور پڑھنے والے دونوں پر بھی اس کا یکساں اثر ہوتا ہے۔ اسی طرح حزینہ کی ایک قسم وہ ہے جس میں اس کے سب سے زیادہ نمایاں کردار یعنی ہیرو کو رنجور بتانے کے لیے اس کا اور اس کے ماحول کا تعلق یکساں طور پر حزینہ دکھایا جاتا ہے۔ تاکہ اس کی سیرت اور صورت دونوں ماحول میں ڈوب کر ڈراما کو حزینہ بنائیں۔ اس طریقہ میں زیادہ تر داخلی تصادم (Inner conflict) کو دخل ہے کیونکہ ڈراما نگار کا مقصد ہیرو کے چہرے کو ماحول کا آئینہ دار بنانا ہوتا ہے اور ظاہر ہے کہ نفسیاتی اصول کی پیروی میں حزینہ ماحول کا اثر جو دل و دماغ پر ہوتا ہے۔ اس کا اظہار داخلی کشمکش سے تعلق رکھتا ہے۔

## حزن جو ہیرو کے کردار کو ماحول کے خلاف دکھا کر پیدا کیا گیا ہو

بعض دفعہ حزنیہ میں ہیرو کا کردار اپنے ماحول کے سراسر خلاف دکھایا جاتا ہے اس سے جو تصادم پیدا ہوتا ہے۔ اس کو حزنیہ کا مقصد سمجھا جاتا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں شکیپیر کے چاروں مشہور حزنیہ ڈراموں میں مل سکتی ہیں۔ مثلاً ہملٹ کو ایک ایسے ماحول میں پیش کیا گیا جو چاہتا ہے کہ ہیرو آزاد ارادے اور بلا تکلف قوت ارادی پر قادر ہو لیکن ہملٹ کے کردار کو ڈراما نگار ایک سوچ بچار کرنے والا اور گو مگو کے کیفیات میں مبتلا ہیرو پیش کرتا ہے۔ "کنگ لیر" (King Lear) میں ماحول کا تقاضا ہے کہ ہیرو سوچ سمجھ کر اور پھونک پھونک کر قدم رکھے۔ لیکن اس کے بالکل برخلاف "کنگ لیر" بیلدیاز اور ہٹ دھرم دکھایا گیا۔ "اتھیلو" (Othello) کا ماحول چاہتا ہے کہ ہیرو تنگ نظر اور حاسد نہ ہو لیکن شیکپیر ایک انتہائی درجہ کے رشک و حسد میں مبتلا غیر مطمئن اور بدگمان کردار کو ہیرو بنایا ہے میکبتھ (Macbeth) کا ماحول حرص و آز سے پاک ہیرو چاہتا ہے۔ مگر میکبتھ اس درجہ حریص اور لالچی نظر آتا ہے کہ جائز و ناجائز طریقے اس کو اپنی مقصد برآری سے روک نہیں سکتے۔

اگر ماحول اور ہیرو میں تصادم عمل میں نہ آتا تو یقیناً شکیپیر کی حزنیہ وہ درجہ حاصل نہیں کر سکتی جس پر وہ آج فائز ہے علاوہ اس کے ایک چیز گرہ میں باندھ رکھنے کے قابل یہ بھی ہے کہ اگر ہملٹ "کو "لیر" کے ماحول میں ظاہر کیا جاتا یا "اتھیلو "کو "میکبتھ"

کی جگہ پر یا اس کے برخلاف تو حزنیہ تاثرات اتنے گہرے اور فنی نقطہ نظر سے
اتنے مکمل پیدا نہیں کیے جا سکتے تھے۔ بس ظاہر ہے کہ حزنیہ فضا دیا تو ماحول
اور ہیرو کی مطابقت سے پیدا ہو سکتی ہے یا مخالفت سے۔

**قصہ اور کردار**

ارسطو نے ڈراما کے چھ حصے کیے۔ قصہ[1]۔ کردار[2] الفاظ[3]، خیال[4]، آرائش[5]، اور موسیقی[6] اور ان سب
میں زیادہ اہمیت قصہ کے تسلسل کو دی۔ کیونکہ اس کے خیال میں حزنیہ نقل
ہے۔ انسانوں کی نہیں بلکہ افعال کی، ایسے افعال کی جو زندگی کی تک و دو
میں انسان سے سرزد ہوتے ہیں۔ زندگی کی ابتدا اور انتہا انسانی افعال
ہیں اور دراصل انہیں افعال پر کامیابی اور ناکامی کا دار و مدار ہے
دوسرے الفاظ میں افعال ہی اسباب ہیں طربیہ اور حزنیہ کے۔
اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ۔ بغیر قصہ کے چاہے وہ کس قدر
موہوم ہی کیوں نہ ہو کوئی ڈراما وجود میں آہی نہیں سکتا۔ کیونکہ ڈراما
حقیقت میں ایک ایسے قصہ کا نام ہے جو مکالمہ کی شکل میں بیان کیا گیا
ہو۔ لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ قصہ ڈراما کا سب سے زیادہ اہم
حصہ ہے۔

اگر ہم ارسطو کے زاویہ نظر سے دیکھیں تو ڈراما کا ایک اور
رُخ نظر آتا ہے یعنی یہ کہ ڈراما صرف ان الفاظ کے مجموعہ کا نام نہیں
ہے جو مختلف اداکاروں کی زبان سے ادا ہوتے ہیں۔ بلکہ الفاظ کے
اس مجموعہ کا بھی نام ہے جو صفحہ قرطاس پر پیش نظر ہوتے ہیں۔ اسٹیج
پر کامیاب ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ڈراما میں قصہ کا حصہ زیادہ
دلچسپ ہو، نہ صرف دور قدیم کے تماشائیوں کی آنکھیں زیادہ تر

قصہ میں تسلسل، دلچسپی نظریں قصہ میں ڈوب جاتی تھیں۔ بلکہ دورِ حاضرہ کے بھی مہذب تماشائیوں کی ...... اور کشش ڈھونڈتی ہیں۔ مثال کے طور پر ہملٹ کو لیجئے۔ ہملٹ کے خیال سے فوراً ہماری نظروں کے آگے اس کا کردار اور اس کی طول طویل تقریریں پھر جائیں گی۔ اس کے بعد دوسرے غیر اہم کردار، پھر بھوت کا چپکے سے چلنا۔ اس کے بعد تماشا در تماشا اور آخر میں گورکنوں کے منظر کا خیال آئے گا۔ ہملٹ کی حقیقی عظمت مطالعہ کی حد تک دراصل کردار الفاظ اور ماحول میں پوشیدہ ہے نہ کہ قصہ اور واقعہ میں۔ لیکن اسی ہملٹ کی اسٹیج پر کامیابی قصہ پر منحصر ہے، انتقام کا انوکھا اور دلچسپ طریقہ اور واقعات کا تسلسل بڑی حد تک اس کی۔ اسٹیج کی کامیابی کا باعث ہے۔

اس طرح ہمیں ایک بڑی مشکل سے دوچار ہونا پڑتا ہے کہ آیا ڈراما ادبیات کا جزو ہونا چاہیے یا تھیٹر کی پیداوار۔ اس کا تعلق اول الذکر سے زیادہ ہونا چاہیے یا آخر الذکر سے؟

## سیرت نگاری کا باطن پر اثر

محقق جانتے ہیں کہ ہر اعلیٰ درجہ کا حزنیہ ڈراما جو تماشائیوں اور مطالعہ کرنے والوں کی نظروں میں کامیاب ہوتا ہے ظاہری اور باطنی دو رخ رکھتا ہے اور اسی طرح ہر طربیہ ڈراما دو پہلو۔ مذاقیہ اور عشقیہ Farce & melodrama باطن نہیں رکھتے۔ صرف ظاہری چمک دمک ان کی کامیابی کا باعث ہوتی ہے۔ برخلاف اس کے عمدہ حزنیہ یا اچھا طربیہ ڈراما تماشائیوں کی تواضع کے لئے ظاہری سامان بھی مہیا کرتا ہے۔ اور مطالعہ کرنے والے عمیق نظر ڈالنے والوں کی بھی دلبستگی کے لئے

باطنی کشش ۔ یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ تماشائی ظاہری طمطراق شان
وشکوہ اور قصہ کی رنگینی سے زیادہ محفوظ ہوتے ہیں ۔ اور پڑھنے والے
ڈراما کی باطنی خوبیوں پر غائر نظر ڈالتے ہیں ۔ تہذیب اور شائستگی اور
علم وفن ، کی ترقی کے ساتھ ساتھ تماشائیوں کی آنکھیں بھی گہرائیوں میں
ڈوبنے لگی ہیں ۔ اور وہ ہر ظاہر کے باطن پر بھی ایک نظر گو کہ وہ اُچٹتی
ہوئی ہی کیوں نہ ہو ضرور ڈالتے ہیں یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور
کے ڈراموں میں زیادہ تر باطنی اوصاف کا خیال رکھا جانے لگا ہے
اس کے علاوہ یقیناً ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ڈراما دیکھنے والوں سے پڑھنے
والوں کی تعداد زیادہ ہے پروفیسر ( Vaughan کے الفاظ
میں نفسیاتی تجزیہ کے خیال نے باطنی اوصاف کی طرف لوگوں کی توجہ کو
زیادہ مبذول کیا۔ ڈراما نگاروں نے نفسیات کا مطالعہ اپنے فن کی
تکمیل کے لیے ضروری سمجھا اور نئے نئے اصولوں کو اپنے ڈراما کے
ذریعہ مروج کیا ۔ ایسے صاحب وماغوں میں ابسن ( Ibsen ) کو
خاص شہرت رکھتا ہے اور اس سے قریب کے زمانہ میں "میٹرلنک"
( Maeterlinck ) نے اپنے فلسفیانہ نظریوں اور
نفسیاتی تجزیوں سے ڈراموں کو تحت الشعور کی دنیا ( Unseen
world ) جا بسایا ۔ اپنے ایک مضمون میں وہ لکھتا ہے :۔
"جب میں تھیٹر جاتا ہوں تو ایسا محسوس کرتا ہوں گویا کہ چند گھنٹے
میں اپنے اسلاف کے ساتھ گزار رہا ہوں جو زندگی کے متعلق قدیم
نظریئے رکھتے ہیں اور ان کے خیالات میرے خیالات سے کسی طرح لگا
نہیں کھاتے ۔ اس طرح ان میں اور مجھ میں اختلافات کی ایک عمیق خلیج

حائل ہے۔ میں ایک بے وفا شوہر کو دیکھتا ہوں جو اپنی بیوی کو قتل کر رہا ہے۔ ایک عورت اپنے عاشق کو زہر دے رہی ہے۔ بچے اپنے باپ کو قتل کر رہے ہیں، باپ اپنے لڑکوں کو قتل کر رہا ہے۔ ایک لڑکا اپنے باپ سے بدلہ لے رہا ہے۔ مقتول بادشاہ آبرو باختہ لڑکیاں۔ مقیّد شہری۔ مختصر یہ کہ رسم و رواج کے انتہائی منازل۔ وحشت انگیز خونخواری اور ظاہری غیر ضروری اور مادّی تکالیف سے میری آنکھیں دوچار ہوتی ہیں۔ قتل، خواہشات، رنج و غم سب کے سب ظاہری ہوتے ہیں۔ میں کیا سیکھ سکتا ہوں ان شخصیتوں سے جو صرف ایک معینہ اور مقررہ خیال رکھتے ہیں اور جن کے زندہ رہنے کے لئے وقت اور موقع باقی نہیں رہتا، کیونکہ ان کا ایک رقیب ان کے در پے آزار ہو جاتا ہے یا خود ان کے معشوقہ مقررہ نفسوں سے بڑھ کر ایک سانس نہیں لینے دیتی !"

موجودہ زمانہ میں قتل و خون کی عزیمت ڈرامانگار اپنا قلم آلودہ کرنے کی بجائے رنج و الم کے باطنی کیفیات کو نفسیاتی اصول پر ظاہر کرنا بہتر سمجھتا ہے۔ دور حاضرہ تحت الشعور کی دنیا میں گم سم ہے اور اسی لحاظ سے تغیر کو اپنی ضروریات کے مطابق بدل رہا ہے۔

باطنی اوصاف کا خیال بعض قدیم ڈرامانگاروں نے بھی رکھا ہے۔ طربیہ میں اس کی بہترین مثال شاید ( Congreve ) کا ڈراما ( The way of the world ) ہے جو باوجود انگریزی طربیہ میں ایک خاص کی چیز ہونے کے اسٹیج پر ناکام رہا کیونکہ اس کی ظرافت زیادہ تر باطنی ہے اور ظاہر ہے کہ اس زمانہ کے تماشائیوں کی ظاہر بین نظروں میں اس کی خاطر خواہ وقعت نہ ہوئی اور نہ ہو سکتی تھی۔ برخلاف اس کے پڑھنے

والوں کی متجسس نگاہوں نے اس کے اوصاف کو پالیا۔
تصادم (Conflict) تصادم کے بغیر ڈراما کا وجود ناممکن ہے
حزنیہ میں خارجی تصادم زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ دو کرداروں کا تصادم
یا دو دماغوں کا۔ یا ایک کردار اور ایک خفیہ قوت کا تصادم قدیم
یونانی ڈراما میں زیادہ مروج تھا۔
داخلی تصادم Inner conflict داخلی تصادم کا رواج
Restoration Dramee شروع ہوا شکسپیر کے بعض
ڈراموں میں بھی اس کا وجود پایا جاتا ہے اور "مارلو" marlowe
ڈرائی ڈن ( Dryden اور فرانسیسی ڈراما نگار Racine
نے بھی اس کا ایک حد تک خیال رکھا۔
"میٹرلنک" maeterlinck کے پیروؤں نے خارجی اور
داخلی تصادم کو پہلو بہ پہلو جگہ دی لیکن اس زمانہ کا داخلی تصادم شکسپیر سے
بالکل علیحدہ ہے یہاں تصادم محبت اور عزت یا خیالات یا جذبات میں
نہیں پایا جاتا بلکہ تصادم شعور اور تحت الشعور یا مادیت اور روحانیت
میں پایا جاتا ہے۔
طربیہ میں تصادم | تھیٹر کی ظرافت کا ایک عام ذریعہ عوام اور خواص کا
تصادم ہے یعنی یہ کہ عام کرداروں کے مجمع میں ایک
خاص شخصیت کا مالک تماشا نظر آتا ہے۔ "برگساں" اسی سے متعلق ایک جگہ
لکھتا ہے کہ ظرافت اپنی نوعیت میں سماجی ہے۔ اور ایک مخصوص سوسائٹی کا دوسری
مخصوص سوسائٹی سے تصادم یا ایک خاص جماعت میں کسی اجنبی کا وجود ہنسنے
ہنسانے کا خاص ذریعہ ہے۔ طنز بھی بعض جگہ اس میں شامل ہو جاتا ہے کیونکہ

طنز کو طربیہ سے علیحدہ کرنا ذرا مشکل ہے۔

(Zartuffe) کا (moliere) کا بوڑھا باپ (Zarance)
شکیسپیر کا (Polonius) (Sheridan) کی
(mrs. malaprop) یہ سب عام سوسائٹی کے خلاف اپنی اپنی
خاص شخصیت رکھتے ہیں ایک ایسی سوسائٹی جس میں سب کے سب (POLONIUS)
ہوں۔ یا ایک ایسا مجمع جس میں ہر فرد (mrs. molaprop)
ہو یا ایک ایسی دنیا جس میں سب کے سب (Zartuffe) ہوں ہرگز
ہنسنے ہنسانے کی جگہ نہیں ہوسکتی۔ کیونکہ جب ایک حمام میں سب ہی ننگے ہوں
گے تو کس کو کس پر ہنسنے کا موقع ملے گا۔ جب تک شخصیت نمایاں مخصوص اور
عجیب نہ ہوگی۔ نظروں کو دعوت تماشہ نہیں دے سکتی۔

## ہیرو کی خصوصیت

دور حاضرہ کے ڈراما نگاروں کے پیش نظر کئی راہیں کھلی پڑی ہیں۔ ان میں قابل ذکر
شاید ہیرو کا ایک خاص نصب العین ایک خاص خیال یا ایک خاص طبقہ کا
ترجمان ہونا ضروری ہے۔ ابسن کے ڈرامے ایسی مثالوں سے بھرے پڑے
ہیں۔ stock [illegible] of The people - An Enemy -
(Dr- mann) کا کردار صرف طبقۂ عوام کا ہی ایک فرد نہیں ہے
بلکہ انسانیت کا ایک مکمل نمونہ بھی ہے وہ بیک وقت ایک جماعت اور ایک
مخصوص خیال دونوں کا نمائندہ ہے۔ اور اس کی یہی خصوصیت ہے جو
ڈراما کو (Norway) کے حدود سے نکال کر ساری دنیا میں
یکساں طور پر نمایاں کرتی ہے "گیٹے" (Goethe) کا فاسٹ بھی اسی
خصوصیت کا حامل ہے۔

Sardou, Galsworthy, Bjornson وغیرہ کے
ڈرامے بھی ایسی مثالوں سے بھرے پڑے ہیں۔

ممکن ہے کہ یہی اصول مستقبل کے ڈرامانگاروں کی راہ میں مشعل ہدایت
ثابت ہو۔ دورِ حاضرہ بالغ نظری اور اجتماعیت پسند حالات کو خاص طور سے
انسانی دماغوں میں پرورش کر رہا ہے۔ ایلیزبتھ Elizabethan
کے زمانہ یا ۱۶۴۲ء کی خانہ جنگیوں یا ۱۶۸۸ء کی بغاوت یا اسی قسم کے دوسرے
واقعات جن سے تنگ نظری کا پتہ چلتا ہے۔ آج اچھے نہیں سمجھے جاتے سیاسی ملوکیت
سے علیحدہ ہو کر مذہبی تعصب اس زمانہ میں ڈراما کا اچھا موضوع نہیں سمجھا جاتا
۱۸۹۰ء سے ادبیاتِ عالم کا رجحان تعصب تنگ نظری سے ہٹ کر سماجی یکجہتی
اور اجتماعیت کی طرف ہونے لگا ہے۔ بعض دفعہ تو انفرادیت کے خلاف ڈراما
نگاروں نے علم بغاوت بلند کیا۔ جیسا کہ "ولیم مارس"
(William Morris) نے انفرادیت کو اجتماعیت میں
فنا کر دیا۔ مستقبل قریب کے ڈرامے بلیغ خیالات بے تعصبی اور سماجی یکجہتی کو موضوع
قرار دیں گے۔ اور کرداروں کو اپنے خیالات کا آئینہ دار بنائیں گے۔

گالزوردی (Galsworthy) کے ڈرامے Justice
Strife صرف مسئلہ خیز ڈرامے (Problem plays) ہی
نہیں ہیں بلکہ وہ خزینہ ہیں جن میں دورِ حاضرہ کے اعتقادات اور خیالات
ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں۔ جدید
ادبیات میں ہم ہر جگہ دیکھیں گے کہ داخلی اور خارجی ذہنی قوتوں کو یکجا مجسم
کرنے کا جدید رجحان ذہنی منزل نظر آتا ہے؟ خیالات ایک حد پر پہنچ کر تامس
ہارڈی (Thomas Hardy) کے (The Dynasts)

کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

## ڈراما میں عمومیت

ارسطو نے مؤرخ اور شاعر کی مختلف ذہنیتوں کو یوں بیان کیا ہے۔ اول الذکر جو واقعات کہ گذر چکے ہیں ان ہی کو قلمبند کرتا ہے اور آخر الذکر جو گذر چکے ہیں۔ انہیں لکھتا ہے۔ ڈراما نگار ان واقعات کا ذکر نہ کرے جو ہر وقت واقع نہیں ہو سکتے یا ایسے افعال کا تذکرہ نہ کرے جو انسانوں سے سرزد نہیں ہو سکتے۔ یا اس قسم کے کردار پیش نہ کرے جن کو انسانی آنکھیں نہیں دیکھ سکتیں۔ غرض ناممکن الوقوع واقعات ڈراما کو کبھی کامیاب نہیں بنا سکتے۔ بلکہ ڈراما نگار کے پیش نظر عمومیت ہو۔ اور وہ عوام کے افعال و حرکات نمایاں کرے ہر واقعہ ایسا ہو کہ وہ پہلے بھی گذر چکا ہو۔ اور موجودہ زمانہ میں بھی گذر رہا ہو اور آئندہ ہونے کا بھی امکان ہو۔

---

# ڈراما اور تھیٹر

ڈراما کا تعلق صرف ادبیات ہی سے نہیں ہے بلکہ تھیٹر، اداکار، تماشائی اور ڈراما نگار کا ساتھ چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ڈراما ادبیات کے دوسرے اصناف سے بالکل جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔ کیونکہ دوسرے اصناف کا تعلق کسی محدود طبقہ سے نہیں ہوتا اور ان کا موضوع اتنا تنگ نہیں ہوتا۔ جتنا کہ ڈراما کا مثال کے طور پر شاعری کو لیجیے۔ شاعر اپنے الہامی کیفیات سے سرشار ہو کر تخیل کے پروں کی مدد سے عالم ادراک سے بالا ہی بالا ہی اُڑتا ہے۔ ہونے والے اور نہ ہونے والے دونوں واقعات کو وہ اپنی سرحد ادراک سے پرے کی دنیا میں خود دیکھتا ہے اور دوسروں کو بھی اپنی آنکھوں سے دیکھنے کی دعوت دیتا ہے۔ لیکن ڈراما نگار کا مقصد اولیں اپنے تماشائیوں کی مخصوص جماعت کو خوش کرنا ہوتا ہے۔ وہ کوئی ایسی چیز پیش نہیں کر سکتا جو تخیل کی دنیا سے عالم وجود میں آ نہیں سکتی۔ بلکہ موجودات عام کی بھی صرف وہی چیزیں پیش کر سکتا ہے جنھیں وہ جیتی جاگتی ہنستی بولتی اور چلتی پھرتی تصویروں

کی مدد سے گوشہ ۔ اسٹیج پر دکھا سکتا ہے۔ اس لئے ظاہر ہے کہ ہر ڈرامانگار کو اسٹیج۔ اداکار تماشائی اور دوسری ضروری چیزوں کا خیال رکھنا لازمی ہے۔

**تھیٹر کے نقائص** ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے تھیٹر میں کوئی نقص ہے یہ نقص پہلے بھی تھا اب بھی ہے اور شاید آئندہ بھی رہے سینکڑوں طریقے ان مختلف نقائص کو دور کرنے کے متعدد نقادوں نے بنائے۔ ان میں سے بعضوں پر آنکھ بند کرکے ایمان لایا گیا بعضوں پر تجربے کئے گئے۔ اور بعضوں کو یوں ہی ٹھکرا دیا گیا۔ کوئی کہتا ہے کہ تھیٹر کے نقائص کا ذمہ دار ڈراما نگار ہے۔ کیوں وہ عمدہ ڈراما نہیں لکھتا؟ کوئی تھیٹر کے منتظمین کو قابل الزام سمجھتا ہے ان کی ہر حرکت تاجرانہ ہوتی ہے۔ اور اپنے ذاتی مفاد کی خاطر ڈراما کا خون کرتے ہیں۔ ان میں اتحاد، جرات اور سمجھ نہیں ہوتی بعض اداکاروں کو برا بھلا کہتے ہیں۔ کیوں وہ اچھی اداکاری نہیں کرتے انہیں نکال دینا چاہئے۔ کیوں سمجھ دار اداکاروں سے کام نہیں لیا جاتا ابد تمیزوں کو موقع دینا کیوں ضروری ہے! ایک کہتا ہے کہ تھیٹر کا نقشہ بدل دو نئی نئی چیزیں رائج کرو۔ شرح ٹکٹ گھٹاؤ۔

**تھیٹر** تھیٹر کی عمارت اور اسٹیج کی نمائش کے متعلق مختلف مشاہیر نے خیال آرائیاں کی ہیں۔ ایک امریکی کا خیال ہے کہ ایک نہایت وسیع اسٹیج کے تینوں جانب نشستیں لگائی جائیں۔ اور ان سب کا پس منظر گنبد نما ہو۔ ایسا کہ اگر اسے روشن کیا جائے تو اسٹیج اور تماشائیوں کی نشستوں کی فضا میں کوئی فرق نہ ہو اور یہ معلوم ہو کہ جس ماحول میں اداکار کام کر رہے ہیں اسی ماحول میں سارے تماشائی بھی بیٹھے ہیں۔ تاکہ ڈراما کی صحیح فضا سے تماشائی بھی یکساں طور پر متاثر ہوں۔ کیونکہ جب ڈراما کے ماحول سے وہ متاثر نہ

ہوں گے انہیں ڈراما نگار کی سیرت نگاری یا واقعہ نگاری سے پورا پورا اتفاق نہ ہوگا۔

بعضوں نے ڈنڈہ اور تین تین منزلہ اسٹیج کی تائید کی اور بعضوں نے گھومنے والے اسٹیج کو بہترین سمجھا۔ غرض جتنے منہ اتنی باتیں۔ کوئی منظر کے بدلنے کی سہولتوں کا خیال کرکے کوئی ظاہری شان و شوکت کا لحاظ رکھ کے اور کوئی آرام و آرائش سے مدنظر اسٹیج اور تھیٹر کو مختلف طریقوں میں پیش کرتا ہے۔

جدید تھیٹر کی ترقی میں (Adolphe Appia) کی شخصیت خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ تھیٹر کا حسن اس زمانہ سے برابر ترقی کرتا چلا آرہا ہے۔ سارے یورپ میں۔ انگلستان اس دوڑ میں قدرے پیچھے رہا کیونکہ عام طور پر انگریز تماشائی بے خبر ہوتے تھے اور ڈراما اداکار اور تھیٹر کے حسن سے بہت کم واقف۔ یورپ میں تھیٹر ضروریات زندگی میں شامل ہو چکا ہے لوگ محصول دے کر بھی اس کو قائم رکھنے کے لئے آمادہ ہیں وہ اسٹیٹ تھیٹر (state Theatre) اور میونسپل تھیٹر (municipal Theatre) قائم کرنے کی تگ و دو میں ہیں۔ انگلستان میں بھی اب قومی تھیٹر کی تائید میں آوازیں بلند ہو رہی ہیں۔ فن حقیقت میں اخلاق سے کوئی تعلق نہیں رکھتا تھا۔ لیکن سارے انگریزوں کے دماغ میں جانسن (Jahan son.) کا نظریہ کہ فن میں بھی اخلاق کا پہلو ہونا ضروری ہے کسی نہ کسی طرح جما ہوا ہے۔

مسز ڈین (m.s. Dean) کے خیال میں موجودہ اداکار جنگ عظیم کے قبل کے اداکار سے زیادہ سمجھ دار اور زیادہ ذہین ہے لیکن اس کے

ساتھ ساتھ یہ بھی ضرور ہے کہ شق جذبات میں کمتر ہے دورِ جدید کا اداکار ولولہ انگیز جذبات کی ترجمانی پورے جوش و خروش سے نہیں کرتا۔ (۳۱) کا سبب مسٹر ڈین Mr. Dean کی رائے میں دورِ جدید کی ناقص فنکارانہ حقیقت پسندی اور سطحی اداکاری ہے۔ وہ "ابسن" (Ibsen) کو اس کا مجرم سمجھتا ہے کیونکہ وہ اور اس کے پیرو جذبات کی فراوانی کو مضحکہ خیز سمجھتے ہیں۔

اداکاری کے علاوہ روشنی کا انتظام تھیٹر کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ روشنی کی مدد سے ڈرامائی اور جذباتی حصے بہت آسانی کے ساتھ نمایاں کئے جا سکتے ہیں۔ ڈین (Dean) کے خیال میں منظر ایسے ہونے چاہئیں کہ تماشائی اداکاروں کو اپنے آپ سے علیحدہ نہ سمجھیں، بلکہ اپنے آپ کو اداکاروں کی دنیا کے باشندے سمجھیں۔

"کبھی آپ نے روشنی کی وجہ سے جذباتی جہارِ خدمہ پر غور کیا ہے؟ کون سا جذبہ برسرِ کار ہوتا ہے۔ جب آپ طوفانی تند جھونکوں سے پریشان ہو کر کمرے کے دریچوں اور دروازوں کے پردے کھینچ دیتے ہیں۔ برقی قمقمے بجلی کی چمک کی وجہ سے ٹمٹماتے ہیں تو کیوں دہشت انگیز ہو جاتے ہیں؟ کیوں دیوار پر سایہ کو رقصاں دیکھ کر دل میں توہمات کا دریا موجیں مارتا ہے کیوں خوشگوار موسم میں پچھلے واقعات کا پرتو اپنے دل و دماغ میں دیکھتے ہیں بہترنم فضا سے متاثر ہو کر کیوں بے ساختہ گنگنانے لگتے ہیں؟ کیوں روشنی کا امڈا ہوا طوفان دیکھ کر آنکھیں چکنے لگتی ہیں؟ اندھیری رات میں کیوں دل قسم قسم کے اندیشوں کی وجہ سے پریشان ہوتا ہے؟ سناٹے کے عالم میں کیوں کسی حرکت کے ساتھ دل دھڑکنے لگتا ہے؟ ان تمام سوالات کا جواب

روشنی کی سحر کاریوں میں پوشیدہ ہے میں یہ تو نہیں کہتا کہ مستقبل قریب میں اسٹیج پر سوائے روشنی کی کرشمہ سازی کے اور کوئی چیز نظر نہ آئے گی لیکن اتنا یاد رہے کہ مستقبل قریب کا اسٹیج اس کو بہت زیادہ اہمیت دے گا۔

آج تک ہم روشنی کو حقیقت نمائی کے طور پر استعمال کیا کرتے تھے لیکن جدید رجحان اس کو جذبات کی نمائش کا آلہ کار بنا رہا ہے۔ Appia نے Adolphe نے شاید سب سے زیادہ پہلی مرتبہ روشنی کی اہمیت پر غور کیا۔ اس نے یہ معلوم کیا کہ منظر اور اداکار کا تعلق کچھ اس طرح ہونا چاہیے کہ اداکار اپنے آپ کو پیش کردہ منظر میں بیگانہ نہ سمجھے اور نہ تماشائیوں کو یہ پتہ چلے کہ خواہ مخواہ انہیں مجبور کیا جا رہا ہے کہ وہ اداکار اور منظر کے مطابق کریں۔ کسی جگہ وہ ( ) کے بیابان کا ذکر کرتے ہوئے کہتا۔ "ہمیں بیابانی فضا پیش کرنے کی چنداں ضرورت نہیں بلکہ انسانی اور بیابانی فضا کا تعلق دکھانے کی ضرورت ہے جب جنگل کے درخت ہوا کے تند جھونکوں سے ہلتے ہوں جس کی وجہ سے منظر جاذب نگاہ ہوتا ہو تو ہمیں اسٹیج کے پرانے کرتبوں کی مدد سے پردوں کو ہلا کر یا اسی قسم کے دوسرے طریقوں سے طوفانی منظر نہیں دکھانا چاہیے۔ بلکہ اسٹیج کی روشنی کو کچھ اس طرح متحرک اور متزلزل کرنا چاہیے کہ روشنی اور سایہ کے تاثرات سے ایک عجیب وحشت ناک طوفانی منظر نمایاں ہو۔"

**تماشائی** تماشائی کبھی دو طرح ایک سے نہیں ہوتے۔ اپنے خیالات جذبات، سیرت، اور خواہش میں وہ بہت مختلف ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ شہر کے تماشائی اور گاؤں کے تماشائیوں میں بڑا فرق

ہوتا ہے۔ مختلف موقعوں پر بھی تماشائی جدا جدا ہوتے ہیں مثلاً کسی سالگرہ کی تقریب یا شادی یا جشن کے مواقع پر اگر کوئی ڈراما اسٹیج کیا جائے تو تماشائی وہ نہ ہونگے جو کہ کسی حزن و ملال یا کسی یادگار کے سلسلہ میں کوئی ڈراما اسٹیج کیا گیا ہو تو دکھائی دیں گے۔

کسی ظریف سے پوچھیے کہ کبھی اس کے ایک فقرہ یا ایک حرکت پر ہمیشہ ایک ہی طرح تماشائی خوش ہوئے ہیں؟ بعض تماشائیوں کو اس کی کوئی حرکت زیادہ پسند آئے گی اور بعض کوئی۔ ایک ہی فقرہ جو ایک رات تھیٹر میں ہنسی کا غلغلہ بلند کروا تا ہے۔ دوسری رات وہی فقرہ ایک کان سے داخل ہو کر دوسرے کان سے لبوں پر بغیر مسکراہٹ پیدا کئے۔ نکل جاتا ہے۔ اسی طرح کسی حزنیہ اداکار سے پوچھئے کہ اس کے کس فقرہ نے ہر وقت تماشائی کی آنکھوں سے لہو کی بوندیں گرائیں؛ دنیا کا بڑے سے بڑا اداکار اس کا دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس نے ہر دفعہ تماشائیوں کو یکساں طور پر اپنی طرف کھینچا ہو۔ اس کے علاوہ ایک رات کے تماشائیوں میں بھی آپس میں شخصی اختلاف ہوتا ہے۔ اسٹیج کے بالکل سامنے نرم گدوں پر بیٹھنے والے اداکار ڈراما اور اسٹیج کو ایک نظر سے دیکھتے ہیں اور ان کے پیچھے "کم خرچ بالانشیں" مقام پر بیٹھے والے کچھ اور نظر سے دیکھتے ہیں۔ حتیٰ کہ جو چیز ایک درجہ میں خاص طور سے پسند کی جاتی ہے وہی۔ دوسرے درجہ میں قابل نفرت خیال کی جاتی ہے۔ ان سب پر طرفہ یہ کہ ایک ہی درجہ میں مختلف طبائع کے لوگ مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں۔ ایک شخص حزنیہ پسند کرتا ہے۔ دوسرا طربیہ، تیسرا مذاقیہ، چوتھا عشقیہ، غرض ہر شخص اپنے خیال میں مگن ہوتا ہے۔ کتنے لوگ ہیں، جو ایک ہی ڈرامے کو دو دو تین تین دفعہ دیکھے

ہیں اور کتنے ہیں جو ایک ہی دفعہ وقفہ سے پہلے باہر چلے جاتے ہیں۔ غرض ڈراما نگار۔ اداکار، اور اسٹیج کا منتظم ان متضاد نظریوں اور مختلف ذہنیتوں کی وجہ سے ایک عجیب پریشانی کے عالم میں نظر آتے ہیں۔ نہیں جانتے کہ کس کو خوش کریں اور کس کو ناراض کس کے خیال کی پیروی کریں اور کس کی پسند کی مطابقت!

ڈراما کی پہلی رات اپنی نوعیت میں ایک خاص حیثیت رکھتی ہے عموماً دیکھا جاتا ہے کہ پہلی رات اداکاروں کے دوست احباب منتظم کے ملاقاتی ڈراما نگار کے مقتصد۔ یا وعوتی تھیٹر میں بھرے ہوتے ہیں، ظاہر ہے کہ ان ہوا خواہوں کا گروہ اپنے اپنے دوستوں کی خاطر ذرا ذرا سی بات پر گز گز بھر اُچھل کر تعریفیں کرنے لگتا ہے۔ اور ان کی ہمدردی اس درجہ بڑھی ہوئی ہوتی ہے کہ نہ اداکار اپنی حقیقی منزلت معلوم کر سکتے ہیں۔ نہ ڈراما نگار اپنی تصنیف کا درجہ اور نہ منتظم اپنے تھیٹر کی آرائش کی صحیح قدر و منزلت، ظاہر ہے کہ اسی سبب سے سب کے سب غلط خیال اور گمراہی میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ برخلاف اس کے دوسری تیسری یا کوئی اور رات اس ہنگامہ شور شور سے خالی ہوتی ہے۔ سخت تنقیدیں اور دل آزار فقرے منتظمان اسٹیج کے لئے سوہان روح کا باعث ہوتے ہیں۔

کاش ایک تھیٹر ایسا ہو کہ جس کے تماشائیوں کی فہرست میں سوائے میرے اور کسی کا نام نہ ہو، ڈراما میرے لئے لکھا گیا ہو۔ اداکار میری پسند چاہتے ہوں اور اسٹیج کا منتظم میری خوشنودی ہر

**اداکاری** اداکاری کو اگر فنون لطیفہ میں شامل کر لیا جائے تو اس میں کم از کم وہ جذبے نمایاں ہونے ضروری ہیں ایک تخلیق کا اور دوسرا تحریک کا کیونکہ اداکار کا صرف یہی کام نہیں ہے کہ نقالی کرے بلکہ جس طرح ڈراما نگار اپنے کرداروں کو پیش کرنے میں قوت تخلیق سے کام لیتا ہے۔ اسی طرح ڈراما کے کرداروں کو تماشائیوں کے آگے اس طرح پیش کرنا کہ وہ حقیقت میں جیتے جاگتے چلتے پھرتے ہنستے بولتے اور دل و دماغ رکھنے والے سچ مچ کے انسان معلوم ہوں فن اداکاری کا کمال ہے۔ ڈراما نگار کے کردار صفحہ قرطاس پر کبھی ایسے مکمل نہیں ہو سکتے جیسے کہ اداکاروں کے بھیس میں اسٹیج کے اوپر۔ ایسی صورت میں ڈراما نگار ایک حد تک اپنے کرداروں کے اظہار میں اداکاروں کا ممنون احسان رہتا ہے۔ اداکار کی تخلیقی قوت کرداروں میں صحیح معنوں میں جان ڈالتی ہے بعض دفعہ اداکار اپنی ہستی کو ڈرامائی کردار کے ماحول میں گم کر دیتا ہے تماشائی اس کی شخصیت بھول جاتے ہیں۔ اور اپنی نظروں کے آگے وہی دیکھتے ہیں جس کو کہ ڈراما نگار دکھانا چاہتا ہے۔ ایک دفعہ کسی نے جان بیرمور سے ( Zhan Barymare ) دریافت کیا کہ دنیا کا سب سے بڑا اداکار کون ہے؟ "لائنیل بیرمور" ( Lionel Barymare ) اس نے جواب دیا۔

اس کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو بالکل ہی کردار کے حوالے کر دیتا ہے جس کا لباس پہنتا ہے۔ اسی کی خصلت اختیار کر لیتا ہے۔ جس کی صورت بناتا ہے۔ اسی کا دل اپنے سینہ میں رکھ لیتا ہے چنانچہ اس کا ( Rasputin ) اس قسم کی بہترین مثال ہے۔" لیکن

اس سے اونچے درجہ کی بھی اداکاری کی ایک قسم ہے مگر وہ شاید ہی دیکھنے میں آتی ہے۔ یعنی یہ کہ اداکار اپنی قوتِ تخلیق سے اس قدر کام لے کہ لوگ ڈرامہ نگاری کی سیرت نگاری کو بھول جائیں اور ڈرامہ نگار کے کردار محض اداکار کی وجہ سے زندہ رہیں۔ بہترین اداکار اپنے پارٹ کے سوا دوسروں کا پارٹ بھی یاد کرنا اپنا خوشگوار فریضہ سمجھتا ہے۔ کیونکہ پورا ڈراما یاد ہونا اداکاری میں بڑی مدد کا باعث ہوتا ہے۔ اس کی وجہ سے ایک اداکار دوسرے اداکار کو آسانی سے سمجھ سکتا ہے۔ اس کے جذبات خیالات اور رجحانات سے اپنے حرکات کو فروغ دے سکتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ضروری ہے کہ اداکار سب سے پہلے اپنے آپ کو سمجھے کہ وہ کس ماحول میں چل پھر رہا ہے کس فضا میں سوچ رہا ہے اور کن مواقع پر بول رہا ہے! اس کی شخصیت کیا ہے۔ دماغ میں کیا خیالات ہیں۔ دل میں کون سے جذبے اُمنڈ رہے ہیں۔ زبان پر کون سے الفاظ جاری ہیں! جب تک اداکار ان چیزوں سے اچھی طرح واقف نہ ہو وہ اپنی اصلی شخصیت مٹا نہیں سکتا۔ اور جب تک اپنی اصلی شخصیت مٹا نہ لے گا نہیں وہ ڈراما نگار کے کرداروں کو

صحیح طور پر پیش نہ کر سکے گا۔ اس کے
بعد یہ بھی ضروری ہے کہ ایک اداکار
اپنا تعلق دوسرے اداکاروں سے معلوم
کرے ورنہ وہ بھٹک جائے گا۔

بعض نقادوں کے خیال میں ضروری ہے
کہ ڈراما کے سارے اداکار بحیثیت مجموعی
دیکھنے والوں پر تأثرات پیدا کریں۔ اس
لئے ان میں یکجہتی ہم آہنگی اور ہم خیالی ہونی
چاہئے۔ اگر ہر شخص اپنے آپ کو نمایاں
کرنے کی خواہ مخواہ کوشش کرے گا۔ تو
دو مُلاؤں میں مُرغی مُردار کا حشر ہو گا۔
لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا
کہ اداکاری کی اجتماعیت پر بالکل منحصر نہیں
بلکہ انفرادیت کی جھلک بھی ہونی لازمی ہے۔
کیونکہ جس طرح کردار میں اجتماعیت کے
علاوہ انفرادیت نظر آتی ہے۔ اسی طرح
اداکاری میں انفرادیت کا دخل ضروری ہے
اگر ایسا نہ ہوتا تو دُنیا میں آج بڑے
بڑے اداکاروں کے ناموں کی بجائے
کمپنیوں کے نام مشہور ہیں۔

آنکھ کا اداکار کے لئے ایسی ہی کا ناامر ہے جیسی کہ آواز جس طرح اداکار کو اپنی آواز سے کام لینا پڑتا ہے۔ اسی طرح اپنی آنکھ پر قابو رکھنا لازمی ہے اداکار کی آنکھ در حقیقت اس کے اعضا میں سب سے زیادہ حرکت کرتی ہے۔ وہ بہت تیزی سے کبھی تماشائیوں کے دلوں میں جائزہ لیتی ہے۔ کبھی ان کے چہرے پر گر جاتی ہے۔ بعض اداکاروں کی آنکھیں جلد جلد جھپکنے لگتی ہیں۔ اور بعض کے ڈھیلے نکل پڑتے ہیں۔ کوئی ادھ کھلی رکھتا ہے۔ اور کسی کی آنکھوں سے وحشت برستی ہے۔ اور حقیقت آنکھوں پر اداکار کی کامیابی کا نصف دارو مدار ہے اگر بادشاہ سلامت بات کرتے ہیں ہر دفعہ نظریں نیچی کر لیتے ہیں تو دیکھنے والے سمجھیں گے کہ وہ اپنے ملازموں اور مصاحبوں سے مرعوب ہوئے جا رہے ہیں۔ اگر عاشق جلد از جلد پلک جھپکائے تو ایسا معلوم ہوگا کہ آفتاب کو دیکھنے کی وجہ سے اس کی آنکھیں چندھیا جا رہی ہیں۔ اگر ہیروئن اپنے محبت کرنے والے کو آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر دیکھے تو لوگ اس کو بے حیا اور بے شرم سمجھیں گے۔ اگر نوکر اپنے آقا کو گھور کر دیکھے تو تماشائی بے ادبی خیال کریں گے۔ غرض اداکار کی نگاہیں تماشائیوں کے لئے عجیب و غریب دلچسپی رکھتی ہیں۔ خصوصاً عاشق و معشوق کی پہلی نظریں جب کہ محبت کے تیر چل رہے ہوں۔ ایک خاص نوعیت رکھتی ہیں۔ آنکھ کے بعد سب سے زیادہ حرکت کرنے والے ہاتھ ہوتے ہیں۔ ان کا قابو میں رکھنا کار سے دارد ہے۔ مبتدیوں کے لئے تو خصوصاً ناممکن ہے۔ اور یہی اکثر وقت ان کی ناکامی کا باعث ہوتا ہے۔ بعض اداکار ہندوستانی عورتوں کی طرح ہاتھ نچا نچا کر گفتگو کرتے ہیں اور بعض کچھ اس طرح ہاتھ ہلاتے ہیں کہ یہ معلوم ہوتا ہے۔ گویا کہ وہ لڑ رہے ہیں ہمارے خیال میں سب سے آسان ترکیب ہاتھوں کو قابو میں رکھنے کی یہ ہے کہ انہیں بالکل ہی بھلا دیا۔

جائے۔ گویا کہ وہ ہیں ہی نہیں۔ لیکن یہ جس طرح آسان ہے۔ اسی طرح مشکل بھی۔

اداکار اپنے آپ پر بھروسہ کرنا اچھی چیز تو ہے۔ لیکن ضرورت سے زیادہ تکیہ کرنا برا ہے۔ جس اداکار کو بھروسہ نہ ہوگا وہ ڈرتا ہے کہ زیادہ محنت زیادہ جوش اور زیادہ استقلال سے کام کرے گا لیکن یہ اگر وہ چھچھورا ہے تو کبھی اسٹیج پر کامیاب نہ ہوگا۔

اداکار کی بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اپنا پارٹ منٹوں میں یاد کرلے۔ صحت کے ساتھ یاد کرنا اور لفظ بہ لفظ صحیح دہرانا اداکار کے فرائض میں داخل ہے۔ ورنہ بیچارہ ڈراما نگار یہ کہہ کہہ کر آنسو بہائے گا کہ "من چہ می سرایم و طنبورہ من چہ می سراید" بعض اداکار پارٹ یاد کرنے کو سب سے زیادہ مشکل کام سمجھتے ہیں۔ بعض لاپرواہی برتتے ہیں اور بعضوں کی عادت یہ ہوتی ہے کہ ہندوستانی کاتب کی طرح جا بجا مصنف کو اصلاح دیتے ہیں۔

کسی کا قول ہے کہ اگر آپ کسی کو متاثر کرنا چاہتے ہیں تو پہلے خود متاثر ہونا ضروری ہے۔ اسی طرح اداکار جب تک خود متاثر نہ ہوگا دوسروں کو متاثر نہ کرسکے گا۔ اس سلسلہ میں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ اداکار اپنا رنگ جمانے کے لئے غیر ضروری حرکات (over acting) کرتے ہیں طربیہ میں غیر ان کی اس قسم کی حرکتیں چھپ جاتی ہیں۔ بلکہ بعض دفعہ زیادہ ہنسی کا باعث ہوتی ہیں لیکن حزنیہ میں ذرا سی بیجا حرکت اس قدر بدنما دکھائی دیتی ہے کہ سارا ڈراما ناس ہوجاتا ہے۔ جذبات کے اظہار میں اداکار کو چاہئے کہ اپنی نمائش کو دخل نہ دے۔ حزنیہ اداکاری میں خواہ مخواہ لوگوں کو رلانے کی فکر نہ کرے۔ اس کے برخلاف بعض اداکار حقیقت کے مطابق کرنے

کے لئے یا اپنے ماحول سے بے تکلف نہ ہونے کی وجہ سے ضرورت سے کم حرکات
Under acting کرتے ہیں۔

موجودہ اسٹیج "سر اسکوائر بینکرافٹ" ممنون
(Squire Bancraft) کا رہین منت ہے انہوں نے
طرزِ جدید کو جیسے فطری اداکاری (natural or reserved
school of acting) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے سب سے
پہلے رواج دیا۔ انہوں نے "رابرٹسن" (Robertson) کے خیالات
کی تائید کی اور قدیم ڈراموں کی جگہ ایسے ڈراموں کو مروج کیا جس کا مکالمہ
بالکل فطری تھا۔ جس کے کردار فطرت کے اصول کے مطابق تھے۔ اور جس کا ماحول
حقیقت نما تھا۔ ۱۸۸۵ء میں انہوں نے اپنے آپ کو اسٹیج سے علیحدہ کر لیا۔ یہ ایک ایسا
نقصان تھا جس کی تلافی ایک عرصہ کے بعد ہوئی۔ ان ہی کوششوں سے فطری اداکاری
نے روز بروز ترقی کی اور جذبات کے زور اور ہیجان کی جگہ حقیقت
اور صداقت نے لی۔ جو دورِ جدید کی اداکاری کی نمایاں خصوصیت سمجھی
جاتی ہے۔

## شخصیت اور اسٹیج

شخصیت اداکار کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ ڈراما نگار تخیلی کردار اور اداکار کی اصلی شخصیت
دراصل دونوں مل جل کر سیرت نگاری کا ایک باکمال مجسمہ پیش کرتے ہیں۔
ڈراما نگار محض اپنے الفاظ کی مدد سے اس کوشش میں کامیاب نہیں ہو سکتا
اور نہ اداکار کی شخصیت بذاتہٖ کوئی غیر فانی کردار پیش کر سکتی ہے۔ لیکن
تماشائیوں کی حد تک ڈراما نگار اداکار کی شخصیت پر بھروسہ کرتا ہے۔
بعض اداکاروں کی شخصیتیں کچھ اس قدر جاذبِ نظر ہوتی ہیں کہ تماشائیوں

کے دل خواہ مخواہ ان کی طرف کھنچے جاتے ہیں۔ ہیرو ولن اور ہیروئن کیونکہ کم از کم ان تینوں کی شخصیتیں خاص طور پر دوسرے کرداروں کی بہ نسبت ممتاز ہونی چاہئیں ڈرامانگار کے خیالات اداکار کی شخصیت سے جھلکتے ہوں۔ ہیرو کی شخصیت ایک خاص نوعیت کی ہوتی ہے۔ ولن (villain) کی جداگانہ حیثیت رکھتی ہے۔ اور مصنف کے خیالات میں اختلافات کی وجہ سے ان خصوصیتوں میں بھی اختلاف ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شخصیت کے سلسلہ میں "بہروپ" (make up) خاص اثر رکھتا ہے۔ لیکن محض بہروپ فطری اوصاف کے مقابل کامیاب نہیں ہو سکتا۔ دنیا کے بعض بڑے بڑے اداکار اپنی اداکاری کی وجہ سے نہیں بلکہ شخصیت کی وجہ سے زندہ ہیں۔ فلمی دنیا میں اس کی بہترین مثال "روڈالف والینٹو" Rodolph Valentino ہے۔

**کشش** اداکار کے لئے ایک قسم کی مقناطیسی قوت رکھنا ضروری ہے اداکار جب تک لوگوں کو اپنی طرف متوجہ نہ کر سکے کامیاب نہیں ہو سکتا۔ بعضوں کی آواز میں کشش ہوتی ہے بعضوں کا لہجہ خوشگوار ہوتا ہے۔ اور بعض جیسا کہ ہم اوپر جا چکے ہیں اپنی شخصیت کی وجہ سے تماشائیوں کے دلوں میں گھر کر لیتے ہیں۔ دنیا میں ایسی مثالیں بہت ملیں گی جہاں بڑے بڑے فنکار دل اعلیٰ ہر دل عزیز نہ ہو سکے کہ ان میں کوئی کشش نہ تھی اور بہت سے ایسے مبتدی بھی گذرے ہیں۔ جنہوں نے شروع شروع میں محض اپنی مقناطیسی قوت کی وجہ سے اسٹیج پر سکہ جمایا ہے۔ حقیقت میں غور کرنے کی بات ہے کہ جب تک تماشائی اداکار کی طرف متوجہ نہ ہوں وہ کس طرح اداکاری کی صحیح داد دے سکتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ایک

دلچسپ بات یہ ہے کہ اداکاری کی پہلی ادائیں اور پہلے حرکات جو اس سے شروع میں
سرزد ہوتے ہیں۔ لوگوں کو اس طرف کھینچنے کا باعث ہوتے ہیں۔ کیونکہ عوام اگر کسی
اداکار کی شخصیت سے مرعوب نہ ہوں یا اس کی شہرت کا خیال نہ کریں یا فن سے
بے خبر ہوں تو لازمی ہے کہ کسی اداکار کو اسٹیج پر دیکھ کر اس کی سب سے پہلی اداکاری
سے متاثر ہوں۔ اسی لیے ڈراما کا پہلا سین خاص اہمیت رکھتا ہے اگر یہ ناکام
ہوا تو تھیٹر میں ایک ہلچل مچ جاتی ہے۔ اکثر جن میں صبر و تحمل غور و فکر یا چشم پوشی
کا مادہ نہیں ہوتا۔ پہلے سین کی ناکامی سے متاثر ہو کر تھیٹر سے نکل جاتے ہیں۔
اور زیادہ تر تماشائی پہلے سین کو کامیاب دیکھ کر بعد کے خراب سین کی بھی
اسی جذبے اور اثر کے ماتحت تعریف کرنے لگتے ہیں۔

اسی طرح آخری سین بھی خصوصیت رکھتا ہے۔ ایسے ناقد جو فن سے واقف
ہیں وہ تو خیر ڈراما کو شروع سے آخر تک تنقیدی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ان کی
نظروں میں سیرت نگاری، قصہ کا "عروج"
(climax) "عروج معکوس" (anti-
climax) آغاز اور انجام کا فنی معیار پر پورا اترنا ضروری
ہے۔ اگر ان میں سے کسی میں بھی نقص پایا جائے تو ان کے ابرو پر بل پڑ جاتے
ہیں۔ مگر عام تماشائی جس طرح دلچسپ آغاز کو دیکھ کر چیخ اٹھتے ہیں کہ جس کا
آغاز ایسا ہے۔ اس کا انجام کیسا ہوگا۔ اسی طرح جب انجام اچھا ہوتا ہے تو
تھیٹر سے اٹھنے والے ننانوے فیصدی اس کی تعریفیں کرتے جاتے ہیں اور پچھلی
شکایتیں سب طاق نسیان پر دھری رہ جاتی ہیں۔

اس لیے ضروری ہے کہ اداکار تماشائیوں کو اپنی طرف متوجہ کرے۔ وہ
جتنا زیادہ متوجہ کرے گا۔ اتنی زیادہ کامیابی ہوگی۔ ہاں یہ بھی ضروری ہے

کہ اس طریقہ میں اسے ناکامی کا بھی احتمال ہے۔ بشرطیکہ اس کی اداکاری بحیثیت
مجموعی لوگوں کو گرویدہ نہ کر سکے لیکن یہ ایک ناقص اداکار کے لئے اور بہتر ہے
ہر اچھا اداکار اگر لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیاب ہوگا تو زیادہ توقع اس
بات کی ہوگی کہ ہر زبان پر اس کے چرچے ہوں گے۔ البتہ یہاں بھی اس خطرہ کا امکان
ہے کہ عوام جو فن سے ناواقف ہیں اداکار کی معیاری اور فنی اداکاری کو قابل
ستائش نہ سمجھیں۔ لیکن کشش سے ہماری مراد محض فنی اور معیاری اداکاری ہی نہیں
بلکہ ڈرامہ بینی کی ایک ایسی قوت ہے جو عوام اور خواص دونوں کو یکساں طور پر
متوجہ کر سکے۔ روز کا مشاہدہ بتاتا ہے کہ عوام سے بعض ایسے ہیں جو ہماری محفلوں
کی جان سمجھے جاتے ہیں وہ جس انجمن میں ہوتے ہیں۔ ہم سے ہر شخص ان کے خیالات
میں جذب ہو جاتا ہے۔ اور سوائے ان کے کسی اور کا طوطی نہیں بولتا۔ وہ جب
بولتے ہیں۔ تو ہماری زبانیں حرکت نہیں کرتیں۔ ہم چاہتے ہیں کہ اپنی بھی کچھ
سنائیں اور اپنی شخصیت کو نمایاں کریں۔ لیکن ان سے آگے ایک نہیں چلتی یہی
کشش ہے جو اگر ایک اداکار میں پائی جائے تو عوام اور خواص سب ہی
کو اپنا گرویدہ بنا لے۔

**عشق اور اسٹیج**

حقیقی عشق مرد اور عورت کو اپنی زندگی میں صرف ایک
دفعہ ہو سکتا ہے پہلی نظر کا عشق تو مشہور ہی ہے لیکن
آخری نظر تک عشق کی توقع بیکار نہیں کیونکہ بعض دفعہ دیکھا گیا کہ ساتھ
رہتے رہتے بھی محبت کی چنگاری رفتہ رفتہ بھڑک اٹھتی ہے۔ لیکن یہ ضروری
ہے کہ محبت کرنا یا نہ کرنا کسی کے بس کی بات نہیں کسی کا قول ہے "عشق ایک
بیماری ہے جو بغیر اطلاع کے آپہنچتی ہے اور کسی طرح ٹالے نہیں ٹلتی"
کوئی انسانی جذبہ اسٹیج پر اتنی جاذبیت نہیں رکھتا۔ جتنا کہ عشق عشق سے

بغیر ڈراما ہیجان ہے۔ اس لئے ڈراما نگار سب سے پہلے اس کا خیال رکھتا ہے
یہ ظاہر ہے کہ جب ہر ڈراما نگار کے پیش نظر عشق کو نمایاں کرنا ہوگا تو تو اور
نمایاں ہوگا۔ مگر عشق سے تماشائی کبھی نہیں اکتاتے۔ ہزاروں طرح سے پیش کیجئے
یا ایک ہی طرح سے۔ جدت طرازی کیجئے یا پرانی لکیر پیٹئے۔ مگر کسی نہ کسی طرح اس
جذبہ کو ابھار دیجئے اس چنگاری کو بھڑکا دیجئے۔ بلکہ ڈراما میں عشق کے جذبات
جتنے ولولہ انگیز ہوں گے اتنے ہی زیادہ بلند نعروں سے تھیٹر گونجے گا۔ دورِ جدید
میں جذبات کی عریانی ہیجان یا طغیانی عام طور پر سے زیادہ پسند نہیں کی جاتی
کیونکہ نفسیاتی اصول پر عشق کا اتنا زیادہ ابھار اور اتنی شدت کا ولولہ منتہا
اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ اسی لحاظ سے دورِ حاضرہ کے ڈراما نگار قدامت
سے ہٹ کر سماجی اصلاحی اور دوسری چیزوں کی طرف توجہ کرنے لگے ہیں پھر
بھی ابتذال سے عشق کو ظاہر کئے بغیر۔

نئی محبت کو اسٹیج پر دکھانا بہت مشکل ہے۔ ماحول، فضا اور کردار کو
کچھ اس طرح ہموار کرنا پڑتا ہے کہ عشق کی جلوہ پاشیاں منعکس ہو سکیں۔ نیا دلہ
خیال کے لئے محبت میں ڈوبے ہوئے الفاظ موضوع کی مناسبت سے لطیف
تخیل۔ نکھرا ہوا انداز بیان، اور جذبات میں تلاطم پیدا کرنے والا اسلوب
ہی ہیں وہ دشوار گذار گھاٹیاں جہاں بڑے بڑے ڈراما نگار دم توڑ چکے
ہیں۔ گنتی کے چند اپنی منزلِ مقصود پر پہنچ سکے۔

برخلاف اس کے کس قدر آسان ہے جذبۂ نفرت کا اظہار مصنف کی
رہنمائی کے بغیر اداکار کی تیکھی چتون نفرت کے انداز پیدا کر سکتی ہے لیکن ادا
کار اور ڈراما نگار دونوں مل کر اظہار عشق میں کتنی دفعہ ناکام ہو چکے ہیں!
عشق کی دنیا دیوانگی کی سرحد سے کتنی قریب ہے، جس طرح دیوانگی کا اظہار

صرف الفاظ سے نہیں ہو سکتا ہے اور نہ صرف حرکات سے اسی طرح عشق کا اظہار دونوں کا مرہون منت ہے کہا جاتا ہے کہ عشق آنکھ میں ہوتا ہے اور نظروں کے تبادلے سے دل چھینا جاتا ہے۔ لیکن یہ یاد رہے کہ نظروں میں جذبات کا دریا آمڈا ہوتا ہے اور جذبات کے دریا میں محبت کا تلاطم اور محبت کے تلاطم میں عشق کی چیخ و پکار۔ کیا کوئی کہہ سکتا ہے کہ نظریں ایک دوسرے سے مل کر کچھ کہتی نہیں کیا دل لینے اور دینے کا سودا بغیر کچھ کہے سنے طے پاتا ہے ؟

چونکہ اظہار عشق اسٹیج پر بہت مشکل ہے اس لیے دور جدید کے رہنماؤں نے کہا کہ جذبات کی طغیانی دکھانے کی بجائے محبت کا اشارہ اور کنایہ کافی ہے۔ اس میں لطف یہ ہے کہ ڈراما نگار اور اداکار تو اشارہ کر جاتا ہے لیکن ہر تماشائی اپنی سمجھ اپنے تخیل اپنے تجربہ اور جذبے کے مطابق اس کا نسو کر لیتا ہے۔

**اداکار کی آواز** سب سے پیچھے ایک غریب آدمی چار آنہ کا ٹکٹ لیے تمہاری آواز سننے کا مشتاق بیٹھا ہے۔ ہر ہنر کمرہ میں ان الفاظ کو جلی خط میں نمایاں رکھنا چاہیے۔ اداکار کی آواز پر ڈراما کا سارا دارومدار ہے۔ کیونکہ لوگ جب تک سنیں گے نہیں وہ کس طرح دیں گے بعض دفعہ دیکھا گیا ہے کہ ایک چھوٹی آواز والے اداکار کی وجہ سے پورا ڈراما ناکام رہا ہے وہ جو "کم خرچ بالانشیں، جماعت ہے فوراً چیخ اٹھتی ہے " یا آواز بلند " ایک عیب تو چھوٹی آواز ہے اور دوسرا عیب کرخت آواز محبت آمیز الفاظ بھی کرخت آواز میں لڑائی جھگڑے اور تنفر کا اظہار کرتے ہیں۔ نوکر اگر اپنے آقا سے کرخت آواز میں گفتگو کرے تو ڈراما نگار کا مفہوم ہی بدل جاتا ہے۔ تیسری معیوب آواز حد درجہ تیز ہوتی ہے۔

یہ ضروری نہیں کہ اداکار چیخے یا چلائے۔ لیکن اتنا لازمی ہے کہ آواز صاف اور اس طرح سب کو سنائی دے کہ کسی کان پر گراں نہ گذرے پہلی صف سے آخری صف تک ہر شخص بلا تکلف سن سکے۔ آواز کا چڑھاؤ اور اتار کچھ اس طرح ہو کہ اداکار کا مافی الضمیر آواز سے ظاہر ہو۔ اس کی دھیمی سے دھیمی آواز بھی تھیٹر کے آخری شخص کے کان سے ٹکرائے اور بلند سے بلند آواز بھی اس سے زیادہ نہ ہو کہ اسٹیج کی سانتا پھوس بھی ایسی ہونی چاہئے کہ تھیٹر کا ہر شخص اس راز سے واقف ہو جائے۔

بعض اداکار مفہوم کو آواز پر قربان کر دیتے ہیں۔ چلا کر بولتے کے خواہ مخواہ ہر ہر فقرہ پر زور دیتے ہیں۔ اور ہر ہر لفظ کو ٹھہر ٹھہر کر اور سنبھل سنبھل کر پوری آواز سے ادا کرتے ہیں۔ حالانکہ ایسا کرنے میں اصل مفہوم اور حقیقی مطلب جس کے اظہار پر وہ مامور ہیں نیست و نابود ہو جاتا ہے۔ ڈراما نگار کا منشا ایک ہوتا ہے۔ اور اداکار کی آواز سے ایک ظاہر ہوتا ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ اداکار جو کچھ کہتا ہے۔ اس کو اچھی طرح سمجھے اور غور کرے۔ اس کے نکتوں سے واقف ہو جائے۔ وہ اداکار جو زبان کی خوبیوں کو اچھی طرح سمجھ نہیں سکتے اسی وجہ سے اکثر اسٹیج پر ناکام ہوتے ہیں۔

**تماشائی اور اسٹیج**

قریب قریب تمام اداکار ہر سین میں تماشائیوں کی طرف اپنا رخ کرتے ہیں۔ خواہ وہ آپس میں ایک دوسرے سے راز و نیاز میں مشغول ہوں۔ خواہ عاشق اپنے معشوق سے اظہار عشق کر رہا ہو۔ خواہ آقا نوکر کو حکم دے رہا ہو خواہ مصائب نواب صاحب کے حضور میں دو زانو ہو۔ اسٹیج پر چل رہے ہوں یا چپ کھڑے ہوں۔

غرض ہر صورت میں وہ اپنا چہرہ تماشائیوں کے روبرو رکھیں گے۔ یا تو وہ اپنے حسن کی جو کہ ننانوے فیصدی میک اپ کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔ نمائش کرنا چاہتے ہیں یا اپنے چہرہ کے مد و جزر روزِ روشن کی طرح نمایاں کر کے اچھی اداکاری کی داد چاہتے ہیں۔ مگر فی الواقعی وہ اس حرکت سے اپنے پاؤں پر آپ کلہاڑی مارتے ہیں۔ کیونکہ ان کی اس طرز سے تصنع۔ دکھاوا اور ظاہرداری نمایاں ہو کر ان کی فنی لاعلمی کو طشت از بام کر دیتی ہے۔

خود کلامی [illegible] کے جس وقت تک رائج تھی اداکار کا اپنا چہرہ چودھویں کے چاند کی طرح۔ تماشائیوں کے آگے پیش کرنا معیوب نہ تھا۔ کیونکہ خود کلامی میں اداکار اپنے آپ سے گفتگو کرنے کے علاوہ تماشائیوں سے بھی گفتگو کرتا تھا اور ان کو پوشیدہ واقعات گذشتہ ہوئے یا آنے والے سے باخبر کرتا تھا۔ لیکن دورِ جدید میں جب کہ نفسیاتی اصول کی پیروی میں تحت الشعور کی دنیا میں ڈرامہ گم ہو گیا ہے کسی اداکار کا اپنے آپ سے بآوازِ بلند گفتگو کرنا برا سمجھا جاتا ہے جدید تھیٹر میں تماشائیوں کو بالکل نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اداکار تماشائیوں کو بھول جاتا ہے وہ انہیں کبھی مخاطب نہیں کرتا۔ نہ الفاظ سے نہ حرکات سے۔ وہ اپنی پیدا کی ہوئی دنیا میں کھویا سا جاتا ہے۔ اور اتنا ہی کہ تماشائیوں کو اپنی دنیا ہے۔ برخلاف اس کے جاپان کے قدیم اسٹیج پر اکثر دفعہ اداکار تماشائیوں سے سوالات کرتا تھا۔ اور وہ جوابات نیچے سے دیا کرتے تھے۔ بالکل اسی طرح جس طرح کہ وہ اپنی برادری میں اداکاروں کی ٹولی میں سے کسی سے گفتگو کرتا ہے۔ اور یہ گفتگو غیر ڈرامائی ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ جاپانی اسٹیج پر اور بھی اسی قسم کی بعض دلچسپ چیزیں دکھائی دیتی ہیں۔ مثلاً نقرہ سنہ

( Prompter ) لباس تبدیل کرنے والے اسٹیج کے منتظم۔ نوکر چاکر
غرض سارے منتظمین اسٹیج پر ہی تماشائیوں کی نظروں کے آگے ہوتے ہیں۔ کوئی
اداکار بولتے بولتے رک گیا تو لقمہ دہندہ نے فوراً ہی لقمہ دے دیا۔ لباس
تبدیل کرانے کی ضرورت ہوئی تو نوکروں نے فوراً لباس پیش کیا اور بدلنے
میں مدد دی۔ سین کے سامان وغیرہ بدلنے کی ضرورت ہوئی تو اسٹیج کے منتظم نے
آن کی آن میں سب چیزیں بدل دیں۔ اگر یہ دکھانا ہو کہ کوئی اداکار دریا
عبور کر رہا ہے تو اداکار کے ہاتھوں میں چپو دیدیے جاتے تھے۔ اور وہ
انہیں ہلاتے ہوئے اسٹیج پر سے گذر جاتا تھا اور تماشائی سب یہ سمجھ لیتے تھے
کہ اس نے فی الواقعی دریا کا سینہ چاک کیا۔ غرض اس قسم کے تماشے ہمیں الیزبتھ
( Elizabethan ) کے زمانہ کا اسٹیج یاد دلاتے ہیں جب کہ ڈراما نگار
تماشائیوں سے استدعا کرتا تھا کہ وہ اسٹیج کے ٹوٹے پھوٹے سامان کی مدد سے
تخیلی اور تصوری گھوڑے دوڑائیں اور وہ سب کچھ لیں یا بہ تصور کر لیں جن کا
کہ ڈراما نگار نے ذکر کیا ہے۔

نہ صرف اداکار تماشائیوں کی طرف منہ کئے ہوتے ہیں بلکہ اسٹیج کا سارا
فرنیچر اور سب سامان تماشائیوں کی طرف رخ کئے ہوتا ہے۔ کرسیاں صوفے
وغیرہ ہر چیز کچھ اس طرح رکھی رہتی ہے گویا یہ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی پروفیسر اپنے
طلباء کے آگے لکچر دینے کے لئے اسٹیج پر آیا چاہتا ہے۔

ہمارے اداکار ایک اور دلچسپ حرکت کرتے ہیں۔ راز و نیاز یا گفتگو
کا اہم ترین اور دلچسپ ترین حصہ عموماً اداکار اسٹیج کے بالکل آگے آکر تماشائیوں
سے بالکل قریب ہو کر کہتے ہیں۔ ان کا مقصد تو یقیناً اپنی دلچسپ اور اہم گفتگو کو
محض تماشائیوں کے کانوں تک پہنچانا ہوتا ہے لیکن افسوس کہ ان کی حرکت تصنع

اور بناوٹ کا اظہار کرے اداکاری کو الگ ناس کرتی ہے اور بیرنٹ لگاری کو جدا ابرباد۔ اسٹیج کی کوئی حرکت محض تماشائیوں کی سہولت کی خاطر جائز نہیں سوائے آواز کے۔

یوں بھی آواز سے گفتگو کرنا مطابق فطرت اور خفیفت پر مبنی ہے۔ کیونکہ جب دو آدمی گفتگو کرتے ہیں تو ان کی آوازیں بلند ہوتی ہیں۔ جدید اسٹیج پر کاناپھوسی کا دخل بہت کم ہو گیا ہے۔ اس لئے کہ اگر دو آدمی گفتگو کر رہے ہیں۔ اور تیسرا سننے کے لئے موجود نہ ہو تو کاناپھوسی کرنا کیا معنی یا اگر تیسرا موجود ہو اور اس سے چھپا کر کہا جا رہا ہو تو اصولاً اس تیسرے کا اسٹیج پر وجود ہی بے معنی۔ اور اگر دو شخص گفتگو کر رہے ہوں۔ اور ان میں کا ایک کوئی بات ایسی کہنی چاہتا ہے کہ اس کے ساتھی کے کان اس سے آشنا نہ ہوں۔ بلکہ صرف تماشائی محفوظ ہوں گے تو گویا وہ شخص تماشائیوں کو بلاواسطہ مخاطب کر رہا ہے۔ جو کہ جدید اصولوں کے مدنظر عیب ہے۔

غرض تماشائیوں کی سہولت پر فن کاری کی بھینٹ چڑھانا طرز جدید کے لحاظ سے ناموزوں ہے۔ البتہ مذاقیہ (سوسہ ۹) میں ایک حد تک اداکاروں اور تماشائیوں کے تعلقات قائم رہ سکتے ہیں۔ لیکن سنجیدہ ڈراموں میں تماشائیوں کی حیثیت روزن در سے جھانکنے والوں سے زیادہ نہیں ہونی چاہئے۔ اسٹیج پر اداکار ہرگز اس پر زور نہ دیں کہ تماشائی ان کا تماشا کر رہے ہیں کسی خاص زاویۂ نگاہ سے لوگ انہیں دیکھ رہے ہیں۔ یا ایک خاص مقام سے ان کی رٹی ہوئی تقریریں سننے جاتے ہیں۔ اداکاروں کو اتنا تو جاننا چاہئے کہ تماشائی موجود ہیں لیکن یہ بھی ضروری ہے کہ وہ انہیں فراموش کرنے کی کوشش کریں۔ بے پروائی

رہتی یا کم از کم ان کے وجود کے علم کو چھپائیں۔
کوئی شخص روزن در سے کمرہ کی اندر جہاں جھانکتا ہے اور دیکھتا ہے کہ کچھ آدمی بیٹھے باتیں کر رہے ہیں۔ یا کسی کھیل میں مصروف ہیں یا کوئی کام کر رہے ہیں۔ لیکن کیا وہ توقع کر سکتا ہے۔ کہ کمرہ کے اندر کے اصحاب اپنی باتوں کے سلسلہ میں کھیل کی مصروفیت میں یا کام کی مشغولیت میں اس کی طرف پیٹھ نہ کریں گے۔ ہو سکتا ہے کہ کمرہ کا سارا سامان اس کی طرف رخ کیا ہوا نہ ہو۔ ممکن ہے کہ سب چیزیں اس کی آنکھوں کے آگے بالکل کھلی ہوئی نہ ہوں۔ کیا وہ امید کر سکتا ہے کہ اپنے جذبات کی ترجمانی اندر کے حرکات کریں گے! کیا وہ توقع کر سکتا ہے کہ اپنے خیالات کا اظہار ان کے الفاظ کریں گے اول تو انہیں خبر ہی نہیں کہ کوئی تاک جھانک میں منہمک ہے۔ اور اگر بالفرض انہیں کہ کوئی ہو بھی تو کیا وہ اپنے خیالات اور جذبات بدل دیں گے! کیا ایک تماشائی کی خاطر اپنا کھیل بگاڑ دیں گے۔ انہیں تو اپنے جذبات کی ترجمانی اور خیالات کے اظہار میں سہولت مدنظر ہے۔ دوسروں سے کام کیا۔

**مکالمہ**

بظاہر تو ڈراما میں مکالمے سے زیادہ آسان چیز کوئی نظر نہیں آتی۔ لیکن درحقیقت یہی سب سے زیادہ مشکل چیز ہے۔ میں صرف دور حاضرہ میں ایک ڈرامانگار کو جانتا ہوں جس کی قوت گویائی۔ ندرت بیان، بیباک انداز بے لاگ طرز اور وسعت نظر نے مل جل کر اس کے مکالمہ کو اس قدر جاندار اتنا دلچسپ اور ایسا دل پسند بنایا کہ اس کے ڈرامے محض مکالمہ کی ان بے انتہا خوبیوں کی وجہ سے زندہ ہیں اور رہیں گے نہیں معلوم کب تک؟ وہ اسٹیج کا جراح ایک میں نقاد تنہا اور ہے۔ اس نے اسٹیج کو بدلنے کی کوشش کی اور کامیابی حاصل کی۔ زندہ ڈرامانگاروں میں شاید سب سے زیادہ شہرت اسی کو ہے۔ لندن سے جاپان تک اس کے ڈرامے پڑھے اور کھیلے جاتے ہیں۔ میرا مطلب یقیناً مسٹر

جارج برنارڈشا (Mr George Bernard Shaw) سے
ہے۔

مکالمہ سیرت اور موقع کے تصادم کی پیداوار ہونا چاہیئے یہ ایک چنگاری ہے جو کبھی چمک کر دل و دماغ کو منور کر دیتی ہے۔ اور کبھی یہی چنگاری بھڑک کر خرمن شہرت کو خاکستر کر دیتی ہے۔ اور ایک ہی مکالمہ کتب خانہ میں بیٹھ کر کتابی صورت میں۔ پڑھیے تو کچھ لطف آئے گا۔ اور وہی مکالمہ تماشائیوں کی صف میں بیٹھ کر گفتگو کی شکل میں سنیئے تو کچھ اور لطف آئے گا۔ مکالمہ جتنا مشکل ہے اتنا ہی آسان بھی ہے۔ اور جیسا کامیابی کا ذریعہ ہے ویسا ہی تباہی کا باعث بھی۔

ہم کسی مصنف سے یہ توقع نہیں رکھ سکتے کہ وہ ہماری گفتگو کو جوں کا توں پیش کرے کیوں کہ ہم ایک گھنٹہ کی گفتگو میں دنیا کے سارے مسائل پر بحث کر لیتے ہیں کبھی کھیل کود کا ذکر ہوتا ہے کبھی کسی مصنف کا کبھی معاشیاتی کساد بازاری کا رونا رو رہے تھے کبھی ہیرلڈ لائڈ کا ذکر کرنے لگے۔ آئین سٹائن (Einstein) کا نظریہ سمجھانے سمجھاتے نیوٹن کی غلطیوں پر اتر آئے دوسروں کی غلطیاں بتاتے بتاتے اپنی تعریف بھی لگے ہاتھوں کر لی۔ اس پر تکرار ہو گئی۔ کیونکہ ہر شخص اپنے آپ کو استاد سمجھتا تھا لیجئے گھنٹہ گذر گیا۔ باتیں ہوئیں تو بہت لیکن کام، ٹھکانے اور سمجھ کی ایک بھی نہیں۔ اس سے متعلق دو چار جملے اس سے متعلق دس پانچ فقرے۔ خواہ مخواہ کی مذمت اور بیجا خود ستائی۔ اب اگر کوئی ڈرامانگار بالکل اسی طرح ہماری بے ڈھنگی گفتگو پیش کرے تو ڈراما کا ہے کو ہوگا اچھی خاصی حکیم جی کے نسخوں کی بیاض ہو جائے گی۔ اسی لئے مصنف ہر طرح بیجا ٹھونس ٹھانس دینے سے پرہیز کرتا ہے۔

لیکن ہم ڈراما نگار سے دو میں سے ایک توقع تو کم از کم کر سکتے ہیں۔ یا تو وہ اپنے کرداروں کو انہیں کے جذبات اور خیالات کا آلہ کار، اول الذکر طریقہ دلچسپ اور جاذب نگاہ ہوگا لیکن بعض کامیاب ترین ڈراما نگاروں کی شہرت کا باعث آخر الذکر طریقہ ثابت ہوا۔ گالز ورردی۔
(Galsworthy) اور آرنلڈ بنیٹ۔
(Arnald Bennett) کے اکثر کردار حقیقت سے اتنے قریب اور فطرت کے اس قدر مطابق ہیں کہ ان میں مصنف کے خیالات اور جذبات کی کوئی جھلک نہیں دکھائی دیتی۔ بر خلاف اس کے برنارڈ شا (Bernardshaw) اپنے کرداروں کی زبان سے خود بولتا ہے شریڈن (Sheridan) کے مزاحیہ مکالمے کامیاب ترین سمجھے جانے کے مستحق ہیں۔

حاضر جوابی میں آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) اپنی نظیر نہیں رکھتا گلبرٹ (Gilbert) کے مکالموں کی طرز اس کی اپنی ہے منطق اور طنز قابل تعریف ہے (Milne) غالباً دلکش مکالمے لکھنے پر قادر ہے۔

مکالمہ کہاں سے شروع کیا جائے اور کہاں ختم کیا جائے یہ بھی ایک دلچسپ سوال ہے جو ڈراما نگار کی اختیار تمیزی پر بالکل موقوف ہے۔ اسی ذریعہ سے دراصل اس کی شخصیت اور ذہنیت داخل ہوتی ہے۔ پھر مشکل یہ آن پڑتی ہے۔ کہ کس فقرے کو لکھے اور کس کو حذف کر دے، مختصر لیکن بیساختہ فقرے اور ان کے اظہار کے لئے موزوں الفاظ دراصل مکالمہ کی کامیابی کا ذریعہ ہیں۔ اس کیلئے مصنف کو زبان اور بیان دونوں پر یکساں قدرت ہونی ضروری ہے۔ علمی موضوع پر ٹھوس مکالمہ بڑا ثقیل ہوتا ہے۔ اسی لئے پورے ڈراما

میں اس قسم کا مکالمہ نہ رکھا جائے ورنہ پڑھنے والا اکتا جائے گا ڈراما نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ علمی اور خشک موضوع کو دلچسپ ترین مکالمہ کی شکل میں منتقل کرے۔ کرداروں میں دراصل مکالمہ کی وجہ سے جان پڑتی ہے۔ اگر مکالمہ بے جان۔ روکھا پھیکا ہوا تو کردار بھی بے لطف اور غیر دلچسپ ہوں گے۔ روز کا مشاہدہ گواہ ہے کہ ہماری سوسائٹی میں چرب زبان اور بے تکلف گفتگو کرنے والا ہر دلعزیز ہوتا ہے۔ اس کی موجودگی کا باعث دلچسپی ہوتی ہے۔ اور ہر شخص اس کی طرف کھنچا جاتا ہے۔ مشہور ہے کہ آسکر وائلڈ۔

Oscar Wilde اس قدر شیریں گفتار تھا کہ جس محفل میں بیٹھا بس اسی کا طوطی بولتا نظر آتا باقی سب گوش بر آواز ہوتے ہیں۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ بعض پروفیسروں کے سمجھانے کا طرز کچھ اس قدر جاذب نظر اور دلکش ہوتا ہے کہ سننے والے کے دل پر پروفیسر کا مافی الضمیر نقش کالحجر کی طرح ثبت ہو جاتا ہے کہ حال ہی میں اسی قسم کا ایک دلچسپ واقعہ پیش آیا۔ آئین سٹائن۔ ( Einstein ) کے ہاں ایک پروفیسر پہنچا اور کہنے لگا کہ میں نے آپ کے نظریہ اضافیت ( Theory of Relativity ) کو سمجھنے کی بڑی کوشش کی لیکن کامیابی نہ ہوئی براہ مہربانی اب آپ خود سمجھا دیجئے۔ آئین سٹائن نے سمجھانا شروع کیا اور جگہ جگہ پروفیسر سے دریافت کرتا گیا کہ آیا وہ سمجھ رہا ہے۔ یا نہیں۔ اور پروفیسر نے ہر دفعہ اثبات میں جواب دیا کہ وہ آسانی سے سمجھ رہا ہے جب آئین سٹائن سمجھا چکا تو پروفیسر باہر آیا۔ اخبار کے نمائندوں کو علم ہوا کہ آئین سٹائن کا نظریہ سمجھنے والوں کی فہرست میں ایک اور شخص کا اضافہ ہوا تو انہوں نے اسے تنگ کیا۔ بیانات اور تصاویر شائع کرنا

شروع کر دیئے جب لوگ اس سے واقف ہوئے تو انہوں نے پروفیسر کو
مجبور کیا کہ وہ انہیں بھی سمجھائے۔ پروفیسر نے بہت غور و فکر کے بعد
جواب دیا کہ وہ ان کی خواہش پوری نہیں کر سکتا۔ واقعہ یہ تھا جیسا کہ
اس نے بعد میں بیان کیا جوں جوں آئین سٹائن سمجھا رہا تھا ہر چیز اسکے
ذہن میں آتی جا رہی تھی۔ چونکہ وہ اصل آئن سٹائن کے طریقہ اظہار اور
مکالمہ کا کمال تھا۔ لیکن جب وہ واپس ہوا تو اس کے دماغ میں اتنی
قوت نہ تھی کہ وہ اس کو محفوظ رکھ سکتا تھا۔ شکوک اور شبہات نے اس کے
دماغ کو پریشان کر دیا اور وہ سب کچھ بھول گیا۔ اس ساری بحث سے یہاں
کہنا مقصود یہ تھا کہ سریع الفہیم مکالمہ دراصل بے انتہا خوبیوں کا مالک
ہوتا ہے۔

ایک ہی چیز کو بیان کرنے کے متعدد طریقے ہوتے ہیں لیکن موزوں
ترین طریقہ کا انتخاب ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ یہ نعمت غیر مترقبہ
ہے۔ اسی لئے شاید ایک جگہ برنارڈ شا کہتا ہے۔ "اس وقت تک کبھی
ڈراما لکھنے کی کوشش نہ کرو۔ جب تک کہ تمہیں یقین نہ ہو کہ فطرت نے
تمہیں سو فیصدی اس کے لئے پیدا کیا ہے۔"

جدید اصول کے لحاظ سے مکالمے کے دوران میں لمبی لمبی تقریریں
معیوب سمجھی جاتی ہیں۔ برنارڈ شا کے اعزاز میں
Malvern Festival کے موقع پر جو ڈراما
([illegible]) کھیلا گیا تھا اس میں شا نے بعض تقریریں
اتنی لمبی لمبی لکھی تھی کہ ان کے دہرانے میں پندرہ پندرہ منٹ سے قریب صرف
ہوتا تھا۔ ہیرس (شا کا مشہور سوانح نگار) کو تعجب ہے کہ شا نے ایسے

مکالمہ کی بجائے تک بندی اور اداکاری کی بجائے سوقیانہ حرکات و سکنات سے کام لیا جانے لگا۔

ایسے زمانہ میں جب کہ اہل ہند پر زوال و ادبار کا گھنگھور گھٹا ٹوپ بادل چھایا ہوا تھا۔ سیاسی، ذہنی اور معاشرتی حالت ناگفتہ بہ تھی تمام علمی و ادبی خزانے سنسکرت زبان میں مدفون تھے جو مدت سے مردہ ہو چکی تھی اور ڈرامے پرانوں اور بھان کی شکل میں منتقل ہو چکے تھے مسلمان ہندوستان میں داخل ہوئے۔ جب ان کے قدم جم چکے اور حکومت کی جڑیں استوار ہو چکیں تو انہوں نے ہندی علوم و فنون کی طرف توجہ کی۔ اور جہاں تک اعتقادات و حکمت عملی میں خلل نہ آتا تھا ہندوستانی تمدن اور اس کے لوازمات سے مطلق تعرض نہ کیا۔ ہندی علوم و فنون کی سرپرستی میں دل کھول کر فیاضی سے کام لیا۔ اسلامی ادبیات میں چونکہ ڈراما کا فقدان تھا اس لیے ہندی ڈراما مسلمانوں کی نظروں میں ایک خاص چیز نظر آنے لگا۔ موجودہ ڈراما کا نقشہ اس قدر طلسم نما تھا کہ کسی صورت میں بھی وہ قابلِ قبول نہ تھا۔ اور سنسکرت سے ناواقف ہونے کی وجہ سے ڈراما کے بہترین نمونوں کو پہنچنا ممکن نہ تھا۔ اہل ہند جو سنسکرت جانتے بوجھتے تھے وہ بھی فاتحین کی زبان سیکھنے میں اس قدر محو ہوئے کہ سنسکرت ڈراموں کو مسلمانوں کے آگے پیش نہ کر سکے اس لیے ایک عرصہ دراز تک کچھ الٹ پلٹ کر اور تھوڑی بہت تبدیلیوں کے ساتھ موجودہ ڈراما ہی کی سرپرستی کی گئی۔ رفتہ رفتہ فارسی کے زیر اثر چند تماشے مخلوط فارسی اور پراکرت میں تیار ہوئے جو خاص محفلوں اور درباروں میں دکھانے جاتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ اسی قسم کا ایک تماشا نواز نامی ایک شخص نے شاہ فرخ سیر کے حکم سے تیار کیا تھا۔ اس کا سلیس اردو میں ترجمہ ۱۸۰۱ء میں مرزا کاظم

علی خواں نے کیا جو فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے مشہور مترجم تھے۔

اس کے بعد ایک عرصہ دراز تک ڈراما کی راہ میں کوئی قدم آگے نہیں بڑھایا تھا کہا جاتا ہے کہ واجد علی شاہ نے کئی جلسے اور رہس تیار کرائے تھے لیکن ان کا اُردو ادب میں کوئی مستقل درجہ نہیں ہے ان کے علاوہ ممکن ہے کہ اسی قسم کی اور چیزیں بھی لکھی گئی ہوں لیکن انہیں ادب میں کوئی اہمیت نہیں دی گئی اور وہ زمانہ کی دست برد سے بچ نہ سکیں۔ بالآخر اسی "رنگیلے پیا" کے دور میں امانت نے "اندر سبھا" تصنیف کی۔

"اندر سبھا" کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ امانت نے ہندی دیومالا اور اسلامی روایات کو یکجا کر کے ڈراما تصنیف کیا۔ علامہ عبد اللہ یوسف علی نے اُردو ڈراما کے عناصر ترکیبی حسب ذیل بیان کئے ہیں۔

(۱) قدیم سنسکرت ڈراما (۲) اہل ہنود کے خالص مذہبی ناٹک اور دیوتاؤں اور دیویوں کے حالات (۳) وہ چیزیں جو ادنیٰ درجہ کے لوگوں میں جاری ہیں مثلاً سوانگ نوٹنکی وغیرہ (۴) اسلامی نظمیں اور قدیم روایات (۵) زمانہ موجودہ کا انگریزی ڈراما اور یوروپین اسٹیج کی ترقیاں۔

قدیم سنسکرت ڈراما نے اُردو ڈراما کی ابتداء اور ترقی کے لئے پس منظر کا کام دیا۔ براہ راست اس سے اُردو ڈراما نے بہت کم فائدہ اٹھایا۔ کیونکہ ہم یہ بتا چکے ہیں کہ اُردو داں طبقہ سنسکرت سے ناآشنا تھا۔ اور وہ لوگ جو واقف تھے۔ اسلامی ادبیات کے مطالعہ میں انہمک تھے۔ حالانکہ چاہیئے تو یہی تھا کہ اُردو ڈراما کی ابتداء سنسکرت کے نقش قدم پر ہوتی اور شروع شروع میں اسی کے تراجم سے اس کا دامن مالامال کیا جاتا لیکن اُردو کی بدقسمتی کہ بعض واقعات نے اس کو سنسکرت ڈراما سے علیحدہ ہی رکھا۔ اہل ہنود

کے خالص مذہبی ناٹک اور دیوتاؤں اور دیویوں کے حالات نے بے شک
اُردو ڈراما پر گہرا اثر کیا اور شروع شروع میں ڈراما کا موضوع یہی چیزیں تھیں
اندر سبھا میں ہندو دیومالا کا ذکر اس کی کھلی ہوئی شہادت ہے۔ سوانگ
نوٹنکی وغیرہ کا کوئی ادبی اثر تو پڑا نہیں البتہ تمثیلی اثر یعنی اداکاری وغیرہ
میں اس سے بڑی مدد ملی۔ دراصل یہی وہ نمونے تھے جو قدیم اداکاروں کے
مدنظر تھے۔ اور انہوں نے اسی سنگ بنیاد پر اداکاری کی عمارت کھڑی کی
البتہ اسلامی روایات اور نظموں کا زیادہ اثر پڑا اور کیوں نہ پڑتا۔ فاتحین کی
ہر ہر چیز کا یوں بھی مفتوحین پر اثر پڑتا ہے پھر ایسے فاتحین جنہیں اپنے علم و ادب
پر حد سے زیادہ ناز اور اپنی روایتوں پر بہت گھمنڈ ہو اپنے رنگوں میں
کیونکر نہ رنگتے۔ ڈراما نظم کی شاخ سمجھی جاتی ہے۔ اس لحاظ سے بھی اسلامی
نظموں کا اس پر اثر پڑنا ضروری تھا۔ چونکہ اسلامی شاعری میں مثنوی ہی
ایک ایسی صنعت تھی جس میں قصہ اور کردار کی ضرورت ہوتی تھی اس سے
لازمی طور پر اُردو ڈراما پر مثنوی کا زیادہ اثر پڑا۔ اگر امانت کے
اندر سبھا اور دوسری فارسی یا اُردو مثنویوں کو پیش نظر رکھ کر مقابلہ
کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ ہمارا قیاس کہاں تک صحیح ہے زمانہ موجودہ
کا انگریزی ڈراما اور یورپین اسٹیج کی ترقیاں اُردو ڈراما کے
ابتدا کا نہیں بلکہ اس کی ترقی کا باعث ہوئیں۔ یہ قیاس بالکل
بے بنیاد ہے کہ اُردو ڈراما کی ابتدا مغربی ڈراما کی طرز پر
ہوئی یا اس کی مدد سے ہوئی بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اُردو ڈراما
کی ابتدا ہندو دیومالا اور اسلامی نظموں کی مدد سے ہوئی

البتہ ارتقائی مدارج میں اُردو ڈراما نے مغربی طرز سے بہت کچھ سیکھا ، سیکھ رہا ہے اور ابھی بہت کچھ سیکھنے کی ضرورت ہے۔

# اندرسبھا

---

واجد علی شاہ کی رنگین مزاجی کی داستانیں کسے یاد نہیں؛ کون نہیں جانتا کہ "رنگیلے پیا" کے دربار میں عیش و عشرت و کامرانی کا بول بالا تھا۔ امانت نے شرح اندرسبھا میں واجد علی شاہ کے دربار کا سماں ان الفاظ میں کھینچا ہے:

"راگ کا بزم عشرت میں الگ رنگ ہے ... طبلہ کی تھاپ پر ہر امیر دنگ ہے ... ہنگامۂ رقص و سرود برپا ہے ......
مشتری جمالوں کے گلوں سے ساز کی سازش میں یہ آواز آتی ہے کہ موسیقار کیا بکتا ہے اور زہرہ کیا گاتی ہے جب کوئی طوائف خوش گلو ٹھمری حضرت کی شروع کر کے بلبل کی روش چہکارتی ہے شوخی کی روح شور مچا کر جہالت سے ٹپا ٹوپی ملاتی ہے اور جب کسی طوائف کو پکے گانے کا خیال

آتا ہے تو ایسی دھرپت کی تان لگاتی ہے کہ آواز دھرتیاں کو جاتی ہے۔ ۔ ۔ ایک طرف تو بادشاہ کی رگ رگ میں موسیقی سرایت کر گئی تھی اور دوسری طرف شعر و شاعری کا مذاق طبیعت میں کوٹ کوٹ کر بھرا تھا۔ گانے کی اکثر چیزیں بادشاہ کی کہی ہوئی ہوتی تھیں۔ حتیٰ کہ ناچنے والیاں "پیا" کے اشاروں پر ناچتی تھیں۔ کوئی صنف سخن ایسا نہیں جس میں حضرت نے کلام موزوں نہ کیا ہو۔ اُردو شاعروں میں ہمیں کوئی دوسرا شاعر ایسا نظر نہیں آتا جس کا کلام اتنے اصناف سخن میں موجود ہو۔ شاعری اور موسیقی کے میل جول سے بادشاہ نے "رہس" تیار کئے۔ قیصر باغ اکثر اسی قسم کی تفریحوں کے لیے مخصوص تھا۔ بعضوں کے بیان کے مطابق واجد علی شاہ "کنھیا" کا پارٹ خود کرتے تھے اور پریوں کا پارٹ ان کی پسندیدہ عورتیں۔ لیکن بادشاہ کی تصنیف "بنی" سے لحاظ سے جس میں اس قسم کے جلسوں کا تفصیلی ذکر ہے۔ یہ ثابت نہیں ہوتا بلکہ ظاہر ہوتا ہے کہ "کنھیا" کا پارٹ عورت کو دیا جاتا تھا لیکن چونکہ یہ کتاب واجد علی شاہ نے اپنی جوانی ڈھل جانے کے بعد لکھی ہے۔ اس لئے خیال کیا جاتا ہے کہ جوانی میں "کنھیا" کا پارٹ حضرت خود کرتے ہوں گے اور جوانی گذر جانے کے بعد انہوں نے اس سے علیحدگی اختیار کر لی ہوگی۔ لیکن اگر ایسا ہوتا تو واجد علی شاہ ضرور اس کا ذکر کر دیتے۔ کیونکہ ان کی صاف گوئی سے یہی توقع تھی۔ جب انہوں نے اپنے سارے محلات اور ان سے عشق کا تفصیلی ذکر کیا ہے۔ اپنی جوانی کی ساری ترنگیں بے کم و کاست بیان کر دیں۔ اور اپنی طبیعت کی ولولہ انگیزی کی پوری پوری ترجمانی کر دی تو اس اعتراف میں کہ "کنھیا" کا پارٹ ہی نہ کیا تو تجھے کون سا مانع تھا؟ پھر جب واجد علی شاہ نے "کنھیا" کا پارٹ ہی نہ کیا تو یہ کیسے خیال کیا جا سکتا ہے۔ کہ وہ اندر کا پارٹ کرتے ہوں گے!

ہاں تو واجد علی شاہ کے دربار میں جتنی چیزیں گائی جاتی تھیں جتنے جلسے اور رہس کھیلے جاتے تھے۔ ان کا تعلق بادشاہ کی ذات سے ہوتا تھا۔ کوئی ایسا درباری شاعر مخصوص نہ تھا کہ ٹھمری کہہ کہہ کر گانے والیوں کو دیتا یا رہس اور جلسہ تیار کرتا بلکہ اکثر ایسی چیزیں "رنگیلے پیا"، "جانِ عالم" اور "اختر" کی ہوتی تھیں۔ واجد علی شاہ کی طبیعت کا رجحان۔ طور طریق اور عادات سے صاف ظاہر ہے کہ انہوں نے امانت کو کبھی اندرسبھا تیار کرنے کا حکم نہ دیا تھا۔ اول تو یہی ثابت نہیں ہوتا کہ امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے یا کم از کم مصاحب کیونکہ واجد علی شاہ نے اپنی بے شمار تصانیف میں کہیں بھی امانت سے اپنے دربار سے وابستہ ہونے کا ذکر نہیں کیا اور نہ امانت نے اپنے کلام میں کہیں اس کی طرف اشارہ کیا بلکہ شرح اندرسبھا میں جہاں بادشاہ اور ان کے رہس کا ذکر کیا ہے اپنے آپ کو بے تعلق رکھا ہے۔ ملاحظہ ہو:-

"وصل علی کیا رہس مبارک طبع سلیمان جاہ نے ایجاد فرمایا کہ پریوں کا ہوش اڑ گیا اور راجہ اندر ... کے اکھاڑے پر حرف آیا بلکہ قاف نے قاف کے مانند جہالت سے سر جھکایا۔ ... پریاں بی بی کے محل میں آتی ہیں حضرت کی چیزیں گاتی ہیں ... خدا اس ہنگامہ رہس کو زیر قدم سلطان عالم کے مع ارکان دولت تا قیامت سلامت با کرامت رکھے۔"

واجد علی شاہ کے درباری رنگ اور رہس کے بیان سے قارئین یہ نہ سمجھیں کہ امانت نے آنکھوں دیکھے واقعات لکھے ہیں۔ واجد علی شاہ کی محفل رقص و سرود ایسی نہ تھی کہ کوئی شخص لکھنؤ میں رہ کر بھی اگر آنکھوں سے نہ دیکھے تو کم از کم اس کا آوازہ کانوں تک نہ پہنچے۔ اس کے چرچے زبان زدِ خلائق تھے۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ امانت کو درباری ناچ رنگ دیکھنے کا ایک دفعہ بھی موقع

نہیں ملا۔ بلکہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ امانت اس رنگ میں رنگے ہوئے نہ تھے۔ اور دربار کی صف میں ان کی کوئی جگہ نہ تھی۔ اگر امانت اور واجد علی شاہ دونوں کی زندگیوں کے خاکے ذہن میں رکھ کر غور کیا جائے تو ہمارے اس بیان کی تائید ہوگی۔ امانت کی ولادت ۱۲۳۱ھ میں ہوئی اور واجد علی شاہ ۱۲۳۷ھ میں پیدا ہوئے۔ ۱۲۴۵ھ میں امانت کی طاقت گفتار میں فرق آگیا اور اسی باعث گوشہ نشینی اختیار کرلی۔ تقریباً دس برس تک اسی حالت میں بسر ہوئی۔ اس کے بعد صحت ہوئی لیکن زبان میں لکنت باقی تھی۔ اس کے علاوہ طبیعت کی وجہ سے جو عرصہ سے گوشہ نشینی اور تنہائی کی عادی ہو چکی تھی گھر سے بہت کم قدم باہر نکالا۔ ملاحظہ ہو شرح اندر سبھا۔

"وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔ ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی عبادت نے کہا کہ بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ کے طور پر مع افراد تکلم کیا چاہئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور تعلق میں شہرت ہوئے۔۔۔۔"

اس سے ظاہر ہے کہ امانت کی طاقت گفتار عود کر آنے تک واجد علی شاہ ۱۷، ۱۸ برس کے ہو چکے تھے گو تخت نشین نہ ہوئے تھے لیکن موسیقی اور شاعری کا بازار گرم ہو چکا تھا ظاہر ہے کہ اس وقت تک امانت کے ساری نہ ہوئی تھی اور نہ ہو سکتی تھی صحت کے بعد خود امانت کے بیان کے مطابق جانا آنا نہ ہوتا تھا۔ ایک تو وضع داری دوسرے زبان کی وابستگی اور لکنت کے سبب امانت نے دربار میں جانے کا خیال تک نہ کیا ہوگا اس کے علاوہ جب دوست احباب کے ہاں آمد و رفت نامناسب تھی تو دربار شاہی میں وعدہ زبان سے کر جانا ادب اور وضع دونوں کے

موقع پر کیوں اتنا طویل اور اتنا کمزور مکالمہ لائق ترین مجمع کے آگے پیش کیا! بہر حال موجودہ ڈراما نگاروں کا رجحان عام طور پر طولانی مکالمہ کے خلاف نظر آتا ہے۔

**اداکاروں کا انتخاب** ڈراما عموماً موزوں اداکاروں کے انتخاب کی وجہ سے کامیاب ہوتے ہیں اور غیر موزوں اداکاروں کے انتخاب کی وجہ سے ان کی مٹی پلید ہوتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض ڈرامے ایسے ہیں جن کو تیسرے درجہ کا اداکار بھی ناس نہیں کر سکتا محض اس وجہ سے کہ ان میں خوبیاں اس کثرت سے ہوتی ہیں کہ بیہودہ حرکتوں کے مٹائے نہیں مٹتیں لیکن اس قسم کے ڈرامے بہت کم ہیں۔

بہترین مکالمے ناموزوں اداکاروں کی زبانوں پر بے مزہ ہو جاتے ہیں۔ الفاظ کتنے ہی حزن و ملال میں ڈوبے ہوئے کیوں نہ ہوں۔ جب تک اداکار اس فن سے واقف نہ ہو کہ جذبے کو کیوں کر ابھارے اور تماشائیوں کے دلوں کو کس طرح ٹھیس لگائے قطعی اثر نہیں کرتے۔ اسی طرح فقرے کتنے ہی ہنسانے والے کیوں نہ ہوں جب تک اداکار تماشائیوں کو نہ گدگدائے تھیٹر میں قہقہے نہیں گونجتے۔ اداکاروں کے انتخاب کے وقت ان کی شہرت اور کارگذاری مد نظر نہ ہو۔ بلکہ جو پارٹ انہیں دیا جا رہا ہے۔ اس کو ادا کرنے کی موزونیت اور قابلیت تلاش کی جائے۔ دنیا کے مشہور ترین طربیہ اداکار کو معمولی سا حزنیہ پارٹ دیجئے تو وہ عمر بھر نہ کر سکے گا۔ اسی طرح حزنیہ اداکار کبھی تماشائیوں کو ہنسا نہ سکے گا۔ پارٹ تقسیم کرنے والے کو جس طرح ڈراما کے کردار کی نفسیات سے کماحقہٗ واقف ہونا چاہئے اسی طرح اداکار کی قابلیت اور استطاعت سے واقف ہونا ضروری

ہے۔ جب تک ان دونوں سے واقفیت نہ ہو وہ کبھی اداکار کو موزوں
پارٹ نہیں دے سکتا اداکار کو منتخب کرتے وقت نہ صرف کردار کے لحاظ
سے اس کی موزونیت دیکھنی پڑتی ہے بلکہ ایک اداکار کا دوسرے سے تعلق
اور ان سب کا ڈراما پر بحیثیت مجموعی جو اثر پڑتا ہے اس کا خیال بھی ضروری
ہے۔

مس "ا" مسٹر "ب" کے ساتھ کبھی اچھی طرح کام نہیں کر سکتی "ب"
صاحب "ت"، کو کوئی مدد نہیں دے سکتے مس "ج" اور مسز "چ" کی
کبھی بن نہیں سکتی۔ مسٹر "ح"، "خ" صاحب کے ساتھ پارٹ کرنا نہیں چاہتے
"د" صاحب جب تک "ذ" صاحب کو پارٹ نہ دیا جائے کام کرنے
سے انکار کرتی ہیں۔ یہ اور اسی قسم کی دوسری تکلیفیں اداکاروں کو
منتخب کرنے والے کا دماغ پاش پاش کر دیتی ہیں۔ اداکاروں کو
منتخب کرنے والے کا تھیٹر کا منتظم خود نہیں ہے تو تھیٹر کے منتظم کی
سفارش اس کے منظور نظر اداکار کے متعلق علیحدہ سے منتظم کی کرے گی
اور اگر اداکاروں کو منتخب کرنے والا ڈراما نگار نہیں ہے۔ تو ڈراما
نگار کی خواہش اس کے پسندیدہ اداکار کے متعلق الگ پریشان کرے گا
اس پہ طرہ یہ کہ بیچارے منتخب کرنے والے کا بھی تو کوئی ذاتی خیال
کوئی شخصی رائے ہو گی۔ ایسی صورت میں اداکاروں کو موزوں منتخب
کرنے کا کام جتنا مشکل سمجھا جائے کم ہے۔

بعض لوگ شخصیتوں پہ نظر رکھ کر اداکاروں کو منتخب کرتے ہیں لیکن
یہ یاد رہے۔ کہ جب تک قابلیت اور استطاعت نہ ہو ظاہری موزونیت
اور شخصیت کارآمد نہیں ہو سکتی بعض خاص موقعوں پر تھوڑی سی قابلیت

اور زیادہ شخصی موزونیت بڑا کام کرتی ہے مثلاً (Empress
Rasputin & the) کے بے نظیر فلم میں
Ethel Barrymore کی زاریہ
Czarina سے شخصی مشابہت اور
Lionel Barrymore کی Rasputin
سے ذہنی موزونیت دراصل فلم کی کامیابی کا باعث ہوئی لیکن ہمیشہ شخصیت
کو قابلیت پر ترجیح نہیں دی جا سکتی۔ اگر حسن اتفاق سے دونوں یکجا جمع ہو
جائیں تو نور اعلیٰ نور سمجھئے۔ لقمہ دہندہ

(Prompter) صرف دہرانا ہی کافی نہیں بلکہ سمجھ دہرانا
ضروری ہے۔ انگریزی کی ایک مشہور نظم "مجھے یاد ہے مجھے یاد ہے"
سے شروع ہوتی ہے۔ اداکاروں کی حالت کے مدنظر ایک نظم ایسی
لکھنی چاہیے جو "میں بھول گیا میں بھول گیا" سے شروع ہو۔

اکثر مبتدی پہلی دفعہ اسٹیج پر جب آتے ہیں تو جھجکتے اور پریشان ہوتے
ہیں اور اسی انتشار کے سبب اپنا پارٹ بھول جاتے ہیں حرکات کے پوری
طرح ادا نہ کرنے سے ڈراما اتنا ناس نہیں ہوتا جتنا کہ پارٹ بھول جانے
سے اکثر مبتدی اداکار صرف اپنا پارٹ اور دوسرے اداکار کے آخری
الفاظ یاد کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں اگر کوئی اداکار اپنے آخری الفاظ
بھول جائے یا غلط کہے تو دوسرا اداکار جو اس انتظار میں ہے کہ پہلا
اداکار مقررہ الفاظ پر اپنی تقریر ختم کرے تو یہ اپنا پارٹ شروع کرے پہلے
کی غلطی پر بوکھلا سا جاتا ہے۔ اسے معلوم ہی نہیں ہوتا کہ پہلا اداکار کب
اپنی تقریر ختم کرے گا اسی لئے وہ اپنا پارٹ شروع کرنے سے [illegible]

رہنا۔ اور اس کو علم ہوتا ہے۔ تو اس وقت جب پانی سر سے گذر جانے کے قریب
ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس پریشانی میں وہ فنی بدحواسیاں کر جائے تھوڑی ہے
یہی۔ بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ اداکار غلطی سے اپنا بہت سا پارٹ اڑا جاتا
ہے۔ اس ایک اداکار کے "غیر بود" کی وجہ سے دوسرے اداکاروں کو بھی
اپنا اپنا پارٹ اسی لحاظ سے حذف کرنا پڑتا ہے۔ مکالمہ اور قصہ کی ساری
خوبی ان دو ملاؤں میں اس طرح برباد ہو جاتی ہے۔ بعض دفعہ اداکار
اپنا پارٹ بھول کر دوسرے کے الفاظ دہرانے لگتا ہے۔ یا مصنف کے الفاظ
بھول کر جو جی میں آیا کہنے لگتا ہے۔ اسی لئے ایک ایسے شخص کی ضرورت محسوس
ہوتی جو پردے کے پیچھے سے اداکار کو لقمہ دے۔

نامور اداکاروں میں بھی بہتیرے ایسے ہیں جو اپنا پارٹ اچھی طرح یاد
نہیں کرتے۔ انہیں سب سے زیادہ کوفت پارٹ یاد کرنے میں ہوتی ہے
البتہ اداکاری میں وہ کوتاہی نہیں کرتے۔ دو چار دفعہ اپنا پارٹ پڑھ کر
وہ سمجھنے لگتے ہیں کہ انہیں خوب یاد ہو گیا۔ اس کے علاوہ ہر آن ان کے کان
لقمہ دہندہ کی آواز پر لگے ہوتے ہیں یا جب انہیں آواز برابر سنائی نہیں
دیتی تو لقمہ دہندہ کے قریب ٹہلنے لگتے ہیں۔ میز پر اگر کتابیں یا اخبارات
وغیرہ رکھے ہوں تو اداکار اپنا پارٹ پڑھ کر وہ سمجھنے لگے ہیں کہ انہیں
خوب یاد ہو گیا۔ اس کے علاوہ ہر آن ان کے کان لقمہ دہندہ کی آواز پر
لگے رہتے ہیں یا جب انہیں آواز برابر سنائی نہیں دیتی تو لقمہ دہندہ کے
قریب ٹہلنے لگتے ہیں۔ میز پر اگر کتابیں یا اخبارات وغیرہ رکھے ہوں تو اداکار
اپنا پارٹ اس میں چھپا دیتے ہیں تاکہ بوقت ضرورت کام آئے۔ غرض تجربہ
کار اور سمجھدار اداکار تو لقمہ دہندہ سے اچھی طرح مستفید ہوتے ہیں۔

لیکن مبتدی لقمہ دہندہ کی آواز پر کان بھی نہیں لگاتے۔ پریشانی میں بیچارہ لقمہ دہندہ کہتا کچھ ہے اور یہ سنتے کچھ ہیں۔ اور اگر لقمہ دہندہ چلا کر کہتا ہے تو تماشائی بھی اسے سن پاتے ہیں آہستہ بولتا ہے تو آفت زور سے کہتا ہے تو آفت غرض گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل کا مضمون درپیش ہوتا ہے ان دقتوں کے مدنظر فرانس میں لقمہ دہندہ کی جگہ اسٹیج کے نیچے یا روشنی سے اوپر (صحن) کے بیچ میں ہوتی ہے تاکہ اداکار اس کو اپنے سامنے دیکھ کر سکیں ہیں۔ اس کی آواز ان تک آسانی سے پہنچ سکے اور وہ کڑی گھڑی معنوں میں پوری طرح مدد کر سکے۔

بعض لقمہ دہندے بہت سست اور کاہل ہوتے ہیں۔ بعض کھیل دیکھنے میں خود بھی تماشائیوں کی طرح محو ہو جاتے ہیں۔ بعض جب اداکار کا ٹنو آ گئے چل نہیں سکتا۔

اور وہ آ ــــ آ ــــ کر کے رک جاتا ہے تو کہیں اس کو رستہ پر لگاتے ہیں بعض قبل از وقت یاد دلاتے ہیں۔ غرض لقمہ دہندوں کی بھی عجیب عجیب دلچسپ قسمیں ہوتی ہیں۔ بہترین لقمہ دہندہ اداکاروں کے حق میں بڑی نعمت ہے۔

# اُردو ڈراما کی پیدائش

ادبیات عالم کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ جس قوم میں اصنام پرستی کا رواج تھا۔ اس نے ڈراما کی ترقی میں زیادہ حصہ لیا۔ سب سے شاندار دیومالا ہندوؤں اور یونانیوں کی تھی۔ ان دونوں قوموں کے ہاں پوجا پاٹ کی رسموں کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ پجاری قسم قسم کے سوانگ بھر کے ناچتے گاتے دیوی کے آگے حاضر ہوتے۔ مخصوص طریقوں پر رسوم ادا کرتے اور بھینٹ چڑھاتے تھے۔ رفتہ رفتہ انہیں چیزوں نے جدت طرازیوں اور پُرکاریوں کی بدولت نہایت لطیف فنی ادبی صورت اختیار کر لی۔ اس کے علاوہ جب زندگی کا ایک ایک شعبہ ایک ایک دیوی یا دیوتا سے منسوب کر دیا گیا۔ تو لازمی طور پر دیوی اور دیوتاؤں میں انسانی جذبات رونما ہوئے اور ان جذبات کی رنگارنگی کی وجہ سے اختلاف اور اختلاف کی وجہ سے وہ آپس میں ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کی کوشش

کرتے تھے وہ اصل انہیں معرکہ آرائیوں نے اصنام کو اشخاص ڈراما کے لئے موزوں قرار دیا۔ متعدد مذہبی ڈرامے لکھے گئے جن میں دیوتاؤں، دیویوں اور بزرگوں کے معجز نما کارنامے بیان کئے جاتے تھے۔ اس کے بعد اخلاقی ڈرامے تصنیف کئے گئے۔ ان میں نیکی۔ بدی، راستبازی دغا بازی، محبت، نفرت وغیرہ کو مجسم منظر تمثیل پر لایا گیا۔

کچھ عرصہ بعد لوگ اس قسم منظر خشک ڈراموں سے اکتا گئے اور ڈراموں کا موضوع بدلنے کے لئے ہر طرف چیخ و پکار شروع ہوئی۔ عوام کے بڑھتے ہوئے جوش نے یہ اہم ذمہ داری اپنے سر لی اور رقص و سرود کو داخل کر کے ڈراما کو دلچسپ اور خوش گوار بنایا لیکن اندھا دھند رفتاری نے گانے بجانے کے ساتھ مسخرہ پن کو بھی اپنے دامن تلے لیا اور یہ بڑھتے بڑھتے عوام کی تفنن طبع کی خاطر خرلیات اور فواحشات کا شکار ہو گیا۔ یہی وجہ تھی کہ ہندوستان میں جین اور بدھ مذہب کے پیشوا ڈراموں کو مخرب اخلاق اور خلاف مذہب سمجھتے تھے۔

رفتہ رفتہ بدھ علماء کی آنکھیں حقیقت سے دو چار ہوئیں انہوں نے دیکھا کہ خشک پند و نصائح عوام کے دلوں پر اثر نہیں کرتے۔ برخلاف اس کے ڈراما اپنے اندر لطف و دلچسپی کا پورا سامان رکھتا ہے۔ اسی لئے فطرت بشری کے نباض بادیوں نے کھیل تماشے کے پردہ میں ڈراما سے تعلیم و تلقین کا کام لینا شروع کیا۔ ڈراما کی ہر دلعزیزی نے بدھ مذہب کی تبلیغ میں بجلی کی سی سرعت پیدا کر دی۔ اور بہت جلد بدھ مت تقریباً تمام ہندوستان میں پھیل گیا۔ ڈراما کی یہ کارگزاری دیکھ کر رقص و سرود کو تیوہاروں کے لوازمات میں شامل کر لیا گیا۔ اداکاروں کو عزت کی نگاہ سے دیکھا گیا۔

بلکہ اکثر پیشواؤں نے خود بھی حصہ لیا مذہبی علماء کے علاوہ بادشاہوں نے بھی ڈراما کی ترقی میں کافی دلچسپی لی خصوصاً اشوک اور ہرش نے دل کھول کر سرپرستی کی۔

اگرچہ جب بدھ مت کا ستارہ ڈوبا تو ڈراما میں بھی زوال کے آثار رونما ہوئے۔ برہمنوں نے بدھ مت کی مخالفت کے سلسلہ میں خواہ مخواہ بدھ ڈراموں کو بھی نیست و نابود کیا۔ لیکن ساتھ ہی اس کھنڈر پر ایک ہندو ڈراما کی عمارت کھڑی کی۔ ڈراما کو بدھ مذہب کی بجائے ہندو مذہب کی تبلیغ کا آلہ کار بنایا۔ ابھی ہندو ڈراما کی عمارت مستحکم نہ ہوئی تھی کہ غیر ملکیوں کے حملوں کا سیلاب آیا حملوں کی روک تھام اور صلح و آشتی کے انتظام میں اس قدر منہمک ہونا پڑا کہ ڈراما پس پشت پڑ گیا۔

ایسے انتشار کے وقت عوام نے ڈراما کو اپنے ہاتھوں میں لے لیا اور اخلاق سکھلانے کے بجائے اس کو روزی کمانے کا ذریعہ بنایا ناٹک منڈلیاں بنائیں اور کوچہ بکوچہ دیار بدیار چکر لگانے لگے۔ روپیہ کمانے کی فکر اور عوام کے مذاق کی پیروی نے ڈراما میں ابتذال اور فحش کے اجزاء داخل کر دیئے۔ وہی ڈراما جس کو کبھی مذہبی سرپرستی حاصل تھی اور جس کو پیشوایا مذہب اسٹیج کیا کرتے تھے اور والیان ریاست دیکھتے تھے۔ اب مذہبی اور اخلاقی نقطۂ نظر سے ممنوع قرار دیا گیا۔

ڈراما جب اپنے اعلیٰ معیار سے گر گیا۔ اور اداکاری محض روپیہ کمانے کا ذریعہ رہ گئی تو بھانڈ۔ نقال اور بہروپیوں نے اپنی اپنی ٹولیاں علیحدہ علیحدہ کر لیں صرف محفل نشاط اور تفریحی جلسوں میں ان کی آؤ بھگت ہونے لگی۔ اور محض ہنسنے ہنسانے پر ان کا کمال ختم ہو گیا۔ رہس بھی اسی عہد زوال کی ایجاد ہے۔ عمدہ

خلاف تھا۔ صحبت کے بعد چھ یا سات سال کے اندر ایک دوست اور شاگرد حاجی مرزا عابد علی عبادت کی تجویز پر اندر سبھا تیار کرنے کا خیال ہوا۔ ۱۲۶۸ھ سے فکر شروع ہوئی۔ اس وقت تک کبھی امانت کو شاہی دربار میں بار حاصل نہ ہوا تھا۔ تقریباً ڈیڑھ دو سال کے بعد ۱۲۷۰ھ میں اندر سبھا تیار ہوئی واضح رہے کہ اس وقت رہس اور جلسہ لکھنؤ میں کوئی نئی چیز نہ تھے۔ بلکہ واجد علی شاہ کے طفیل میں لوگوں کے کان اور آنکھ اس سے آشنا ہو چکے تھے۔ جب لوگوں کو معلوم ہوا کہ اندر سبھا تیار ہو گئی تو لوگ جوق در جوق اس میں پارٹ کرنے کی خواہش سے جمع ہوئے۔ مجمع کا شوق خواہش اور اضطراب کی انتہا یہ ہوئی کہ ہر شخص اداکاری میں حصہ لینے کا دل و جان سے آرزومند ہوا۔ اور ظاہر ہے کہ یہ ناممکن تھا۔ اس سبب سے لوگوں میں تفرقہ پڑ گیا اور فساد اور جھگڑا شروع ہوا۔ بہت بیچ بچاؤ کے بعد لوگوں کو سمجھا بجھا کر ڈراما اسٹیج کیا گیا۔

اسٹیج اور پردوں کے سبب سے لوگوں کو شبہ ہوا کہ ہو نہ ہو یہ فرانسیسی اوپرا کا اثر ہے۔ حالانکہ ٹھنڈے دل سے غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اسٹیج ہندوستان کے لئے کوئی نئی چیز نہیں کیونکہ سنسکرت ڈراما کے طفیل میں ہندوستان اس چیز سے صدیوں پہلے واقف ہو چکا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ ٹیپ ٹاپ۔ شان و شکوہ اور نقل فریبی حاصل نہ ہوئی تھی مگر اتنا تو ماننا پڑتا ہے کہ سنسکرت ڈرامے برسوں پہلے اسٹیج پر کھیلے جا چکے تھے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ملحوظ رہے کہ اندر سبھا کبھی کوئی عمدہ اسٹیج پر کھیلا نہیں گیا۔ نہایت ادنیٰ معمولی اس قسم کے ساز و سامان کے ساتھ کہ ہندوستانی دماغ بغیر فرانسیسی یا غیر ملکی اثرات کے آسانی سے جٹا کر سکتے تھے رہا پردوں کی نسبت سو اس کے متعلق غلط فہمی ہوئی اور وہ بھی اس خیال سے کہ اندر سبھا میں پردوں سے مراد منظر ہوں گے واقعہ یہ ہے کہ ہندوستانی اسٹیج اس

وقت تک "مناظر" (scenery) سے آشنا نہ ہوا تھا۔ بلکہ سفید یا زیادہ
سے زیادہ کسی ایک رنگ میں رنگے ہوئے پردے استعمال ہوتے تھے اور وہ بھی
پس منظر کے سلسلے میں نہیں بلکہ تماشائیوں کی آنکھوں کو اسٹیج کے انتظامات سے
قبل از وقت واقف نہ کرانے کے لئے۔ ہوتا یہ تھا کہ اسٹیج پر ایک پردہ تان دیا
جاتا تھا اور اس کے پیچھے اداکار اسٹول پر اور بنچ وغیرہ پر بیٹھ جاتے تھے پردہ
کے سامنے ایک شخص آتا۔ اور اس اداکار کی آمد کا جو پردہ کے پیچھے بیٹھا ہے
اعلان کرتا۔ مہتابی چھوٹتی تب جا کر کہیں پردہ ہٹایا جاتا اداکار سر کے اشارے
سے تماشائیوں کو سلام کرتا۔ اپنی آمد کا خود اعلان کرتا۔ گاتا۔ اس کے بعد غزل
یا کوئی دوسری موسیقی چیز سناتا۔ آخر میں اپنا پارٹ شروع کرتا۔ ظاہر ہے کہ
یہ کاروائی کسی فرانسیسی اوپرا کے دیکھے ہوئے اور مغربی اسٹیج سجائے ہوئے شخص
کی محتاج توجہ نہ تھی معمولی سے معمولی ہندوستانی اس قسم کا انتظام کر سکتا تھا
درحقیقت یہی ہے کہ اسٹیج کی ابتدا اور خصوصاً اندر سبھا کے اسٹیج کے لئے
تو اردو ڈرامہ غیر ملکی اثر کا رہین منت نہیں ہوا اوپر کی بحث سے یہ ثابت ہو
گیا کہ اندر سبھا کو واجد علی شاہ سے کوئی تعلق نہیں نہ انہوں نے لکھوائی نہ کسی
فرانسیسی نے تجویز کی۔ نہ قیصر باغ میں کھیلی گئی۔ نہ بادشاہ سلامت اور ان کے
مصاحبوں نے کوئی پارٹ کیا۔ اور نہ یہ کہ امانت اس کو اپنے نام سے منسوب
کرنا چاہتے تھے۔ شرح اندر سبھا میں صاف طور سے انہوں نے لکھ دیا کہ وہ اس
قسم کی چیزوں کو کچھ وقعت کی نگاہ سے نہ دیکھتے تھے۔ ممکن ہے کہ وہ "جلسہ" کو
معمولی چیز سمجھ کر اپنے نام سے منسوب نہ کرنا چاہتے تھے لکھتے ہیں "کیونکہ یہ
طرز کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے نزدیک معیوب تھا اس لحاظ سے اپنا تخلص
داخل کر اس میں استاد تخلص کیا۔ لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب چندہ کا کلام

اور دریافت کر لیا۔ اس قدر صاف بیان کے بعد مزید قیاس کی کوئی گنجائش نہیں رہتی البتہ اس کا تعجب ضرور ہے کہ کیا وجہ تھی کہ امانت نے واجد علی شاہ کے نام کے ساتھ تو رہس کی ایجاد کا ذکر اچھے الفاظ میں کیا اور اپنے نام کو اندر سبھا کے ساتھ منسوب کرنا معیوب خیال کیا اگر اس قسم کی چیزیں تیار کرنا معیوب تھا تو بادشاہ کی تقلید کے سلسلہ میں ہی کم از کم اس کا شمار محاسن میں ہونا چاہئے تھا۔ علاوہ اس کے جیسا کہ ہم آگے بتائیں گے کہ امانت نے اس ڈراما میں میر حسن کی شہرہ آفاق مثنوی "بدر منیر" کی خوشہ چینی کی۔ اور لطف یہ کہ پھر بھی معیوب سمجھا، یہ جانتے ہوئے کہ میر حسن کی مثنوی شہرت عام اور بقائے دوام کا تاج حاصل کر چکی ہے۔ اس کے علاوہ طرفہ یہ کہ "واسوخت" کو تو معیوب نہ سمجھا، اور کنارہ کیا تو اندر سبھا سے۔ بہر حال ہمیں اس وقت اس سے بحث نہیں کہ امانت نے کیوں اندر سبھا کو معیوب سمجھا۔ اور کہاں تک وہ ایسا کرنے میں حق بجانب تھے۔

اب ہم یہ چاہتے ہیں کہ اندر سبھا کا خلاصہ پیش کریں اور دکھائیں کہ کہاں کہاں اور کس کس طرح امانت نے پرانی مثنویوں کی پیروی کی اور خصوصاً بدر منیر، سے کیونکر اپنا چراغ روشن کیا۔ جس وقت امانت کے آگے "جلسہ" تیار کرنے کی تجویز پیش ہوئی تو امانت کو یہ تو معلوم تھا کہ "جلسہ" کیونکر ترتیب دیا جاتا ہے۔ کس طرح کہا جا سکتا ہے۔ اور کن چیزوں کی ضرورت لاحق ہوتی ہے۔ یقیناً امانت کے پیش نظر اس وقت کوئی ایجاد نہ تھی اور نہ انہیں اس کا علم تھا کہ وہ اُردو کا سب سے پہلا ڈراما لکھنے والے ہیں۔ وہ پرگو شاعر تھے صنائع و بدائع رعائت لفظی اور نازک خیالی ان کی خصوصیات تھیں بس "جلسہ" تیار کرنے کے لئے کی تھی۔ تو قصہ" کی۔ شاعری کی فرسودہ لکیر پیٹتے پیٹتے انہیں چباتے ہوئے لقمے چبانے کی عادت ہو چکی تھی نیا مضمون سوچنا اور جدت پیدا کرنا

ان کے حاشیہ خیال میں کبھی نہ تھا۔ اس لیے "قصہ" کے سلسلہ میں ان کی نظر اسی صنف شاعری پر پڑی؛ جس میں "قصہ" کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ صنف لمبا شبہ مثنوی کی تھی۔ مثنوی اردو کی قدیم ترین صنف ہے۔ اور قدیم شعرا نے اپنا زیادہ کلام اسی صنف میں چھوڑا ہے۔

عشق کی داستان۔ دیو، پری کا ذکر اور منظر نگاری مثنوی میں شروع ہی سے داخل ہو چکے تھے۔ مکالمہ کی ترتیب اور ڈرامائی اثر کی کمی تھی سو اس کو امانت نے اندر سبھا میں پورا کر دیا۔ علاوہ اس کے "بدر منیر" چونکہ اردو مثنویوں میں ایک خاصہ کی چیز ہے اور بہت نمایاں اور غیر معمولی شہرت کی مالک ہے۔ اس لیے امانت کی آنکھیں "قصہ" کی تلاش میں اس پر پڑیں اور انہوں نے اس قصہ کی اکثر اہم چیزیں حاصل کیں پھر ڈرامائی رنگ میں رنگا اور اندر سبھا کو ایک زندہ جاوید کارنامہ بنایا۔

عجیب پر لطف چیز ہے کہ ہندو دیو مالا میں راجہ اندر ہی کو ادب کی اس صنف کا جس کو ڈراما کہتے ہیں بانی خیال کیا جاتا ہے۔ اور حسن اتفاق دیکھیے کہ اردو کا پہلا ڈراما "اندر سبھا" ہے روایت ہے کہ بہت سے دیوتا اندر کے پاس گئے اور اس سے گویا ہوئے کہ آسمانی بادشاہت کام کاج کی زحمت سے علاقہ نہیں رکھتی اور بیکار بیٹھے بیٹھے جی اکتا جاتا ہے۔ اس لیے آپ برہما کے حضور میں عرض کریں کہ وہ کوئی ایسی تفریح کا ڈول ڈالیں جو چشم و گوش کی ضیافت کا سامان بہم پہنچائے۔ اندر مہاراج تو ان باتوں کے رسیا ہیں ہی، فوراً گئے اور برہما کی خدمت میں حاضر ہو کر تمام ماجرا بیان کیا۔ برہما نے بحر فکر میں غوطہ لگایا اور "نٹ وید" ناٹک کی شکل میں ایک در آبدار نکالا۔

راجہ اندر پریوں کو طلب کرتا ہے۔ پکھراج، نیلم اور لال پری یاں آتی

ہیں۔ سبز پری کے آتے تک اندر سو جاتا ہے۔ سبز پری اپنے باغ سے جو اڑی تو ہند کی طرف نکلی۔ چاندنی کھیت کی ہوئی تھی۔ اور سماں کچھ ایسا دلکش تھا کہ دیر تک اٹھلاتی رہی۔ آخر ایک نظر فریب باغ میں پہنچی۔ خواب گاہ میں ایک حور طلعت شہزادہ محو خواب تھا۔ پہلی نظر میں دل دیدیا۔ اپنی زمرد کی انگوٹھی شہزادہ کی انگلی میں پہنا کر واپس ہوئی۔ اندر کے دربار میں پہنچی تو اس کو سوتا پایا۔ باغ کو لوٹی اور کالے دیو کو حکم دیا کہ شہزادہ کو اٹھا لائے۔ دیو حکم کی تعمیل کرتا ہے۔ شہزادہ خواب سے چونک کر اپنے آپ کو دوسری دنیا میں دیکھتا ہے۔ سبز پری سارا ماجرا سناتی ہے۔ اور حرف مطلب زبان پر لاتی ہے۔ شہزادہ (گلفام) اندر کے دربار کی سیر کا مشتاق ہوتا ہے۔ سبز پری اس کو اپنے ساتھ لے جاتی ہے اور باغ میں شمشاد کے تلے چھپاتی ہے۔ لال دیو کی نظر آدم زاد پر پڑ جاتی ہے۔ اور وہ اندر سے چغلی کھاتا ہے۔ اندر غصہ سے لال پیلا ہو کر قاف کے کنوئیں میں گلفام کو قید کرنے کا حکم دیتا ہے۔ سبز پری گلفام کے عشق میں خاک اڑاتی ہوئی دشت ہے۔ سبز پری گلفام اور جوگن کا روپ بدلتی ہے۔ اتفاقاً کالا دیو ادھر سے گذرتا ہے اور جوگن کے ملیح حسن پر ریجھتا ہے۔ اندر سے جوگن کے حسن کا ذکر کرتا ہے اور حکم کے مطابق دربار میں حاضر کرتا ہے۔ اندر جوگن کے گانے سے بید محظوظ ہوتا ہے اور انعام دینا چاہتا ہے۔ لیکن جوگن انکار کرتی ہے۔ آخر منہ مانگا انعام پانے کا اقرار لے کر اپنا اور گلفام کے عشق کا حال سناتی ہے۔ اندر گلفام کو قید سے رہا کرتا ہے۔ دونوں کے ملاپ پر ڈراما ختم ہوتا ہے۔

ڈراما کی تصنیف کی تاریخ جو خود امانت نے نکالی ہے حسب ذیل ہے۔

ہوئی اندر سبھا جس دم مرتب — جہاں نے سن کے توصیف و ثنا کی
بتوں نے دی صدا اللہ اللہ — ہر اک مصرع ہے یا قدرت خدا کی
کسی نے یاد کی لکھی کسی نے — کسی نے جستجو لا انتہا کی
بڑی شہرت جب اس کی لکھنؤ میں — امانت سب نے خواہش جا بجا کی
ندا دے وجد بول اٹھے پری زاد — خلائق میں ہے دھوم اندر سبھا کی

۱۲۷۰ھ

حاجی مرزا عابد علی عبادت نے جن کی تجویز پہ اندر سبھا لکھی گئی تاریخ نکالی ہے

کہی خوب تاریخ تو نے عبادت — مرقع امانت کی اندر سبھا ہے

۱۲۷۰ھ

امانت کے لڑکے الطاف حسین نے یوں تاریخ نکالی ہے

کہا ہاتف نے چرخ سے سر اٹھا کر — پری رو ہیں صدقے ہیں اندر سبھا پر

۱۲۷۰ھ

ایک شاگرد سید صادق صداقت نے تاریخ نکالی ہے

فلک نے کہا دور سے سر اٹھا کر — چھپی دہر میں خوب اندر سبھا ہے

ایک اور شاگرد سید صادق نے تاریخ نکالی ہے

طبیعت کی رو میں یہ کہتے ہیں مصنف — پرستان کی نقل اندر سبھا ہے

میر حسن کی مثنوی "بدر منیر" کا خلاصہ بھی اس لیے پیش کیا جاتا ہے۔ کہ قارئین پر اچھی طرح واضح ہو جائے کہ اندر سبھا کا پلاٹ کس حد تک بدر منیر سے ماخوذ ہے۔ ایک بادشاہ کے بیٹا نہ تھا۔ اس نے نجومیوں سے اپنی قسمت کا حال پوچھا معلوم ہوا کہ لڑکا تو ہوگا لیکن بارہویں سال میں

اسے خطرہ درپیش ہوگا۔ لوکا ہوا اور نام بینظیر رکھا اور بڑی احتیاط کی۔ لیکن اتفاقاً ابھی خطرہ کے دن نکلے نہ تھے۔ کہ شہزادہ شب ماہ بام پر سو گیا۔ ایک پری کا گذر ہوا۔ اس نے چاند کے ٹکڑے کو زمین پر دیکھا۔ عاشق ہوئی اور اٹھا لے گئی۔ پرستان میں رکھا لیکن سیر کرنے کو ایک کل کا گھوڑا دیا۔ شہزادہ سیر کرتا ہوا ایک دن "بدر منیر" کے باغ میں پہنچا جہاں بدر منیر اس پر سو جان سے فدا ہو گئی گئی روز تک آمد و رفت کا سلسلہ جاری رہا۔ ایک دن کسی دیو نے یہ حال دیکھا اور پری سے چغلی کھائی۔ پری نے شہزادہ کو کنوئیں میں بند کر دیا نجم النساء جوگن کا بھیس بدل کر نکلتی ہے۔ جنوں کے بادشاہ کے لڑکے فیروز بخت کی نظر اس پر پڑتی ہے۔ اور اس کے حسن پر گرویدہ ہو جاتا ہے۔ اپنے باپ سے ذکر کرتا ہے۔ اور دربار میں لے جاتا ہے۔ بادشاہ جوگن کے گانے سے بے حد خوش ہوتا ہے۔ موقع پاکر فیروز بخت سے بے نظیر کا قصہ بیان کرتی ہے۔ فیروز بخت کی مدد سے شہزادہ کا پتہ لگتا ہے۔ اور رہائی ہوتی ہے بے نظیر بدر منیر سے جا ملتا ہے اور نجم النساء اور فیروز بخت ایک جان دو قالب ہو جاتے ہیں۔

"بدر منیر" اور "اندر سبھا" کے دونوں قصے سامنے رکھ کر کون ہے جو یہ شبہ نہ کرے کہ امانت نے اصل واقعہ میر حسن سے لیا ہے۔ اندر سبھا میں سبز پری اندر کے دربار میں جاتے ہوئے گلفام کے محل میں اترتی ہے۔ اور بدر منیر میں پری کسی خاص کام سے نہیں نکلتی بلکہ قدیم روایات کے مطابق چاندنی رات میں انسانوں کی بستی کا چکر کاٹتے ہوئے بے نظیر کے محل میں آتی ہے۔ گلفام کی خواب گاہ۔ اس کا حسن اور سبز پری کا اس کو دل دنیا بالکل اسی طرح ظاہر کیا گیا ہے۔ جس طرح کہ بے نظیر کی خواب گاہ۔ اس کا حسن

اور پری کا اس پر ریجھنا بتا یا گیا ہے۔ جذبات و اقعات اور خیالات بالکل ایک ہی طرح سے نظم کیے گئے ہیں حتیٰ کہ بعض جگہ میر حسن کے اشعار نقل کیے گئے ہیں۔ مثلاً جب سبز پری گلفام کو دل دے کر جانے لگتی ہے۔ تو حسن کا شعر پڑھتی ہے۔

کرم مجھ پہ رکھیو صدا میری جان
میں دل چھوڑے جاتی ہوں اپنا نشان

چاندنی کا سماں جہاں باندھا گیا ہے وہاں بھی حسن کے دو شعر نقل کیے گئے ہیں ؎

وہ چھٹکی ہوئی چاندنی جا بجا
وہ جاڑے کی آمد وہ ٹھنڈی ہوا

وہ نکھرا فلک اور مہ کا ظہور
لگا شام سے صبح تک وقت نور

جب گلفام سبز پری کے ہاں پہنچ کر آنکھیں کھولتا ہے تو اسی طرح کے کلمات زبان پہ لاتا ہے جس طرح کہ بے نظیر پرستان میں پہنچ کر حیرت سے پوچھتا ہے کہ میں کہاں ہوں کس فضا میں ہوں اور کس طرح یہاں آیا کوہ قاف کے کنوئیں میں دونوں شہزادوں کا قید ہونا "بدر منیر" اور "اندر سبھا" دونوں میں مشترک ہے صرف فرق اتنا ہے کہ گلفام اندر کے حکم سے بند کیا جاتا ہے اور بے نظیر کو پری کے حکم سے قید۔ فراق اور غم کا ماجرہ دونوں میں ایک ہی طرح سے نظم ہے۔ اس کے علاوہ جوگن کا بھروپ اور اس کے ذریعہ سے بچھڑے دوں کا ملنا "بدر منیر" اور "اندر سبھا"، دونوں میں مشترک ہے۔ مگر اندر سبھا میں جوگن کا بھیس گلفام پر مرنے والی سبز پری بدلتی ہے۔ اور "بدر منیر" میں بیں نجم النساء جو وزیر کی دختر "بدر منیر" کی ہمدردی و ہمراز ہے۔ جوگن کے حسن اور گانے کا ذکر دونوں میں ملتا ہے۔ امانت نے اس جگہ بھی حسن کا ایک شعر نقل کیا ہے ؎

کرے حسن کو کس طرح کوئی مانند ؟ چھپے ہے کہیں خاک ڈالے سے چاند

اور جب جوگن کو زبردستی لے جاتے ہیں تو وہاں بھی حسن کا ایک شعر ملتا ہے ے

زمین سے اڑا آسماں کے تیئں ! وہ کتنا کہا کی نہیں رے نہیں

دونوں کا قاتمہ بالکل ایک ہی طرز پر ہوتا ہے مختصر یہ کہ "بدر منیر" اور "اندر سبھا" کا ساتھ ساتھ مطالعہ کیا جائے اور واقعات پر غور کیا جائے تو کہنا پڑتا ہے کہ امانت نے میر حسن کی بڑی حد تک خوشہ چینی کی۔

امانت کی اندر سبھا میں ایک اور چیز غور کرنے کے قابل ہے۔ وہ یہ کہ اندر کے دربار اور واجد علی شاہ کے دربار میں عجیب و غریب یکسانیت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اندر کا اکھاڑا سمٹ کر واجد علی شاہ کے دربار میں آگیا۔ یا اندر نے واجد علی شاہ کے بہروپ میں دوسرا جنم لیا۔ بہر حال ناچ گانے اور پری جمالوں کے جگھٹے کی وجہ سے واجد علی شاہ کے دربار پر اندر کے اکھاڑے کا شبہ ہوتا ہے ہم نے اوپر اس کا تفصیلی ذکر کیا ہے کہ امانت نے واجد علی شاہ کے حکم سے اندر سبھا نہیں لکھی اور نہ وہ قیصر باغ میں کھیلی گئی۔ یہاں یہ دکھانا چاہتے ہیں۔ کہ فضا اور ماحول کا کس طرح ایک ڈراما نگار اور شاعر پر اثر پڑتا ہے۔ یہ عموماً دیکھا گیا ہے کہ شاعر۔ ڈراما نگار یا افسانہ نگار اپنی سوسائٹی۔ اپنی فضا۔ اپنے زمانے اور ماحول ہی سے "قصہ" لیتا ہے اور دانستہ جان بوجھ کر یا انجان میں وہ کہ اپنے کارنامہ کو گرد و پیش کے اثرات کا آئینہ دار بناتا ہے۔ جس عہد کا ڈراما نگار ہوگا اس زمانہ کی بعض خصوصیات کو عمداً یا بلا ارادہ اپنے ڈراما میں جا بجا جگہ دے گا۔ قصہ اگر کسی دوسرے زمانہ کا پسند بھی کریگا تو اس کے سارے کرداروں میں اپنے زمانہ کی جھلک نمایاں رکھے گا اپنی

ممکن ہے کہ اس یکسانیت کے سبب لوگوں کو شبہ ہوا ہو کہ اندر سبھا واجد علی شاہ کے حکم سے لکھی گئی اور قیصر باغ میں کھیلی گئی۔ مگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اگر اندر کا پارٹ واجد علی شاہ کرتے تو گلفام کسے بنایا جاتا؟ کیا کسی درباری کی مجال تھی کہ وہ سبز پری سے بادشاہ کے روبرو اظہار عشق کرتا اور کیا یہ ممکن تھا کہ امانت اس قسم کا پلاٹ رکھتے اور اگر گلفام واجد علی شاہ بنتے تو اندر کی جگہ خالی تھی بادشاہ کی موجودگی میں راجہ کون بن سکتا ہے۔ خصوصاً اس وقت جب کہ واجد علی شاہ تخت نشیں ہو چکے تھے۔ بس یہ ماننا پڑے گا کہ قیصر باغ میں اندر سبھا نہیں کھیلی جا سکتی تھی۔ اور نہ اس کے لیے موزوں تھی۔

بہر حال اردو ڈراما کی داغ بیل امانت کے ہاتھوں پڑی اندر سبھا کی قبولیت کا یہ عالم ہے کہ مختلف شعراء نے امانت کی طرز پر اندر سبھائیں لکھیں اور اس سے بڑھ کر شہرت کیا ہو سکتی ہے کہ آج تک ہندوستانی اسٹیج پر اندر سبھا کا طوطی بولتا ہے۔ اندر سبھا کا پہلا اڈیشن شیخ رجب علی تاجر کتب خانہ کی فرمائش پر مرزا مہدی علی خان بہادر ثابت جنگ کے اہتمام میں سلطان المطابع کی اجازت سے مطبع محمدی لکھنؤ میں ۱۲۷۰ھ میں چھپا۔ دیوناگری۔ گجراتی، گورمکھی۔ اور مختلف زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا۔ اور اس کے کم و بیش چالیس ایڈیشن انڈیا آفس کے کتب خانہ میں ہیں۔ اس کا ترجمہ جرمن میں بھی ہوا جو بمقام لپزگ ۱۸۹۲ء میں شائع ہوا۔

---

# قدیم اردو ڈراموں کی بعض اہم خصوصیات

قدیم اردو ڈراما کی پہلی خصوصیت ان کے نام میں پنہاں ہے۔ ناموں کی ہم تین قسمیں کریں گے۔ تاکہ ناظرین کو ان کی خصوصیت سمجھنے میں سہولیت ہو جائے۔ ایک وہ جو "لیلیٰ مجنوں"، "شیریں فرہاد" "نل دمن"، "ہیر رانجھا" وغیرہ کی ترکیب پر مشتمل ہے۔ عاشق و معشوق کے ناموں کو یکجا کر کے نام رکھدینا اردو ڈراموں کی سنت دیرینہ ہے۔ اس ترکیب سے صاف ظاہر ہے کہ ڈراما نگار کا مقصد اولین ہیرو اور ہیروئن کے عشق کی داستان بیان کرنا ہے۔ اور باقی دوسری چیزوں کی طرف سے وہ گویا ثانی مطمح نظر ہے۔ دوسری قسم وہ ہے جس کے نام "چلتی دنیا"، "کایا پلٹ"، "دورنگی دنیا"، "حسن کا بازار" وغیرہ ہیں ان سے پڑھنے والے پر بیک نظر ظاہر ہو جاتا ہے کہ ڈراما نگار چاہتا ہے کہ دنیا کی دورنگی۔ زمانہ کی بے ڈھنگی رفتار یا اسی قسم کا کوئی پیش پا افتادہ مضمون لے کر ڈرامائی رنگ میں پیش کرے حالانکہ ہمارے خیال

ہیں اکثر متقدمین اور بعض متاخرین ڈرامائی اثر کے سمجھنے اور واقعات کو ڈرامائی رنگ میں پیش کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ اس لئے اردو کے بہت سے ڈرامے ایسے ہیں جنھیں ڈراما کہتے ہوئے تکلف ہوتا ہے۔ بہر حال یہ بحث تو ہوگی دوسری جگہ لیکن یہاں ہمیں اتنا کہنا ہے۔ کہ اس قسم کے ناموں کی وجہ سے مصنف کا مقصد اصلاح یا اخلاق سکھانا ہوتا ہے۔ تیسری قسم وہ ہے جو خونی قاتل۔ باپ کا گناہ۔ گناہ کی دیوار کے ناموں کی وجہ سے نمایاں ہے۔ خونی کا موضوع کچھ اس طرح ہر دلعزیز ہے کہ اردو ناول، افسانے، اور ڈراموں کے اکثر نام اس سے شروع ہوتے ہیں۔ خدا جانے اس میں مصنف کیا خوبی دیکھتا اور سمجھتا ہے۔ اس کو ایک عجیب اتفاق سمجھئے یا دلچسپ رواج کہ ایک خاص قسم کی ترکیب ایک خاص نہج اور ایک خاص وضع کے نام اردو ڈراموں کے لئے مخصوص ہیں۔ بالکل اسی طرح اردو غزل گوئی کے لئے چند مضامین مقرر ہیں۔ غزل گو کا انہیں مضامین کو الٹ پلٹ کر باندھنا ضروری ہے۔ ردو بدل کا اس کو اختیار نہیں اردو ڈراموں کے نام بھی مقررہ قسم کی ترکیبوں پر مشتمل ہیں۔ اور ان کا لحاظ روش قدیم کے ساتھ وابستہ ہے۔ ناموں میں جدت طرازی کیا مقررہ حدود سے ایک قدم بھی باہر رکھنا ناجائز اور مکروہ سمجھا گیا۔ اس جکڑ بندی اور پابندیٔ وضع کی وجہ یہاں کی رسم و رواج کی پابندی اور عجیب و غریب قدامت پسند طبائع کا پرانی لکیر پیٹنا اور چبائے ہوئے نغموں کا چبانا ہے۔ جو کہ ہندوستانیوں کی طبیعت ثانی بن گئی ہے پے در پے غیر ملکیوں کے حملے غیر اقوام کی حکومتیں اور فاتحین کے تسلط نے ہندوستانی راج کو ایک عجیب و غریب طریقہ پر دقیانوسی بنادیا۔ اور ہندوستانیوں کی ذہنیتوں کو حد درجہ قدامت پرست اور لکیر کا فقیر

کر دیا۔ اسی باعث سے ہندوستان ادب ترقی نہ کر سکا۔ جدت طرازی جدوجہد اور اختراع بالکل مفقود ہو گئے۔ اور ہندوستانی ذہنیتوں میں سوائے سنت دیرینہ کی اندھی تقلید کے اور کوئی چیز جائز نہ سمجھی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس وجہ سے پستی کی وجہ سے اچھی چیز بھی بری معلوم ہونے لگی۔ اس وجہ سے کہ کسی چیز کی تکرار ضرورت سے زیادہ ہونے سے بے لطف اور اکتا دینے والی ہو جاتی ہے۔ ہندوستانی ادب اور خصوصاً اُردو ادب دوسری زبانوں کے مقابلہ میں زیادہ قدامت پرست حضرات کے ہاتھوں میں ہونے کی وجہ سے روشن خیالی اور ترقی کا منہ بھی نہ دیکھ سکا جس زبان میں کسی کتاب کے نام رکھنے کے لئے بیشمار قیود وارد رکاوٹوں سے دو چار ہونا پڑے اس کی اس موجودہ تیز رفتاری اور جدت طرازی کے زمانہ میں ترقی معلوم! آج کل خصوصاً جنگ عظیم کے بعد سے دنیا کی ہر زبان میں ایک انقلاب عظیم کی لہر دوڑ گئی ہے۔ اور ساری دنیا والوں نے اسے تسلیم کر لیا ہے کہ ادب کی ترقی کے لئے نئی راہیں نکالنی ضروری ہیں۔ اور اس کو قید و بند سے آزاد کر کے جذب طرازی کی شاہ راہ پر سرپٹ دوڑنے کے لیے بے لگام چھوڑ دینا چاہئے مگر ہماری اُردو کی حالت یہ ہے کہ اس کے سرپرست محسن اور خادم آج بھی اس کی نظم و نثر کو پابند وضع قدیم دیکھنا چاہتے ہیں۔ بے قافیہ اور بے ردیف نظموں کے نام سے ابھی پیشانی پر بل پڑتے ہیں۔ طائر خیال کو آج بھی زبان کے جال میں پھنسا ہوا دیکھنا چاہتے ہیں۔

دوسری خصوصیت کو ہم ذرا سے مبالغہ کے ساتھ دنیائے ادب کے عجائبات میں شمار کر سکتے ہیں۔ وہ یہ کہ قدیم اُردو ڈراموں کے زیادہ تر قصے غیر ملکی اور بیرونی روایات پر مبنی ہوتے تھے۔ مثلاً لیلیٰ مجنوں،

شیریں فرہاد وغیرہ، ایران و عرب ہی پر موقوف نہیں۔ بلکہ مصر و روما، چین و افغانستان کے بھی بیشمار روایتوں کو ڈرامائی شکل میں پیش کیا گیا۔ اس کا لطف تو کچھ اس وقت آئے گا۔ جب آپ کو یہ معلوم ہو کہ مصنف صاحب نے کبھی ان میں سے کسی ایک ملک کو نہ بچشم خود دیکھا نہ کسی ایسے شخص کی زبانی سنا جس نے خود دیکھا ہے اور نہ کسی تاریخ میں پڑھا اگر آپ اس کو مبالغہ خیال نہ فرمائیں تو ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ مصنف کو ان ممالک کا جغرافیہ بھی معلوم نہ ہوگا۔ اس قابلیت پر وہاں کے روایات کو بیان کرنا۔ وہاں کے تمدن کو دکھانا۔ وہاں کی معاشرت کو پیش کرنا اور وہاں کے رسم و رواج کا نقشہ کھینچنا کس درجہ مضحکہ خیز ہے۔ ہمارے ڈرامانگاروں کی حالت پر ایسے موقعوں پر ایک انگریزی مثل (A bull in a china shop) صادق آتی ہے طرز معاشرت اور رسم و رواج کی نقشہ کشی نہ ہو تو کم از کم قصہ کی تاریخی اہمیت تو ہوا۔ اگر یہ بھی نہ ہو تو ڈراما کو کسی دوسرے ملک سے منسوب کرنا یقیناً بے معنی ہوگا۔ قدیم اردو ڈرامے زیادہ تر ایسے ہیں جن کے پلاٹ کو کسی غیر ملک کے تاریخی واقعہ سے سابقہ ہوتا ہے۔ اور نہ معاشرت سے لگاؤ۔ پھر بھی ڈراما نگار خواہ مخواہ مصر ہوگا کہ آپ اس کو کسی بیرونی ملک سے منسوب کریں۔ ہماری سمجھ میں نہیں آیا کہ جب قصہ اور معاشرت ہندوستانی ہو تو ڈرامانگار اس کو مصر روما، چین یا افغانستان کے دور دراز ملکوں سے منسوب کرنے میں کونسی بھلائی اور خوبی دیکھتا ہے۔ کیوں نہیں اسے ہندوستان سے منسوب کر کے کرداروں اور مقاموں کے نام ہندوستانی رکھ کر معاشرت اور رسم و رواج کی کم از کم صحیح تصویر کھینچتا؟ اس غلطی کا راز یقیناً فن ڈراما سے ناواقف ہونے میں پنہاں ہے۔ اس کے علاوہ ممکن ہے کہ ایک اور وجہ ہو اور وہ یہ کہ

ہندوستانی۔ ذہنیتوں کی ایک دلچسپ خصوصیت یہ ہے کہ اپنے ملک کی ہر چیز سے
خواہ وہ اچھی ہو خواہ بری خواہ دلچسپ ہو خواہ غیر دلچسپ خواہ ضروری
ہو خواہ غیر ضروری روگردانی اور بے التفاتی برتی جاتی ہے۔ ادب کی پہلی پھولی
اور ہری بھری ٹہنی، شاعری، کو لیجئے اور دیکھئے کہ اس میں غیر ملکی عنصر کتنا زیادہ
ہے اس کا سبب کچھ تو فارسی شاعری کا اثر ہے۔ کچھ قدامت پرستی کا کچھ اگر آپ چاہیں
سمجھیں تو کہیں کہ انکساری کا اور کچھ اپنے ملک کی ناقدری کا۔ خیال تو کیجئے کہ شاعر
ہندوستان کا شاعر اور وہ شاعر جس نے ہندوستان میں آنکھیں کھولیں۔ ہندوستان
کی تہذیب و معاشرت میں دن گذارے۔ نہ کبھی دوسرے ممالک کی سیاحت کی نہ
حالات سنے اور نہ تاریخ میں پڑھے۔ مگر جب شعر کہتا ہے۔ تو اس میں غیر ملکی
بہار کا ذکر غیر ملکی عاشق کے جذبات کا تذکرہ۔ وہ دیکھتا کچھ ہے۔ اور کہتا کچھ
آنکھوں کے آگے ایک منظر ہے۔ اور زبان پر دوسرا۔ گرد و پیش کے حالات کچھ
ہیں۔ اور سوچتا کچھ ہے۔ بتایئے اس کے کلام میں اثر۔ اس کی زبان میں رنگینی
اس کے خیالات میں حقیقت کی جھلک۔ اس کے الفاظ میں واقعہ نگاری کا لطف
ہو تو کیونکر ہو؟ وہ تو بقول شخصے "جنت الحمقا" میں ہے اور اس کے اشعار
ہیں۔ حکیمانہ نکتے اور نفسیاتی نظریے ہوں تو کیونکر اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری
کا تعلق تخیل سے ہے۔ لیکن مشاہدہ کا تیز بھی برابری کی اہمیت رکھتا ہے۔ محض خیال
پلاؤ پکانا ہی شاعر کا کام نہیں۔ بلکہ شیخ چلی کا کام ہے۔ صداقت ہی وہ چیز ہے جس
سے دل پر چوٹ لگتی ہے۔ اور رنگینی کا دوسرا نام شعریت ہے چونکہ ڈراما
نگار کے لئے شاعر ہونا ضروری تھا اور شاعر کے لئے لکیر کا فقیر اور مذکورہ بالا
ساری خصوصیات کا حامی ہونا لازمی۔ اس لئے ڈراموں میں غیر ملکی قصے
واقعات کا ممکن ہے کہ خوبی خیال کئے جاتے ہوں گے۔

عشق یقیناً ڈراما کی روح ہے۔ لیکن یہ ہرگز مناسب نہیں کہ صرف روح کی نگہداشت کی جائے۔ اور جسم کو بالکل کس مپرسی کے عالم میں چھوڑ دیا جائے۔ اردو کے قدیم ڈراموں کی تیسری خصوصیت یہ ہے۔ کہ سوائے عشق و محبت کی داستان کے ڈراما میں کسی چیز کا ذکر تک نہیں ہوتا۔ آپ اردو کے جس قدیم ڈراما کو ملاحظہ فرمائیں یہ ظاہر ہوگا۔ کہ ڈراما نگار کا نصب العین عشق و محبت کی داستان بیان کرنا ہے اور ڈراما کا سارا ماحول اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ ہیرو اور ہیروئن عاشق معشوق کے سوا کوئی اور شخصیت نہیں رکھتے۔ ہیرو کو ہیروئن سے عاشق ہوگا اور ہیروئن کو ہیرو سے کبھی واقعات زمانہ ساتھ دیں گے اور کبھی نہیں اس لئے ڈراما کبھی طربیہ ہوگا۔ اور کبھی حزبیہ ایک آدھ رقیب بھی ہوگا جو عموماً عاشق اور معشوق کی راہ میں روڑے اٹکائے گا۔ لیکن اس کے کردار کو کبھی اہمیت نہیں دی جائیگی کیونکہ ڈراما نگار کے پیش نظر صرف دو کردار ہوں گے ہیرو اور ہیروئن انہیں کے گرد قصہ چکر کھائے گا۔ اور انہیں کے عشق کی رنگینیوں پر ڈراما کا دارومدار ہوگا۔ اسی وجہ سے بالعموم ڈراما کا انجام اچھا ہوگا اور عاشق و معشوق کی شادی خانہ آبادی پر ڈراما ختم ہوگا۔ ہاں اسی سلسلہ میں ایک اور بات قابل لحاظ یہ ہے کہ قدیم ہیرو اور ہیروئن کا عشق ہمیشہ انتہائی ہوتا تھا۔ قدیم ڈراما کی اصطلاح میں ہیرو کے معنی مجنوں، فرہاد یا اسی قسم کا ایک دل پھینک، سر پھرا منچلا اور وارفتہ شخص ہوتے تھے اور خصوصیت یہ ہوتی تھی۔ کہ ڈراما دیکھنے والے یا پڑھنے والے یہ معلوم نہ کر سکتے تھے۔ کہ عشق ہوا تو کیوں ہوا کہاں ہوا اور کب ہوا نہ فلسفیانہ ابتدا اور نہ نفسیاتی ارتقا کا شروع سے آخر تک ہیرو کے عشق کا پارہ انتہائی درجہ پر چڑھا ہوا۔ نہ گھٹاؤ اور نہ بڑھاؤ۔ نہ رکاوٹوں کا اثر اور نہ سہولتوں کی جھلک۔ غرض یہ کہ قدیم اردو ڈراموں میں ڈرا

نوسوائے عشق کے اور کوئی دلچسپی ہوتی نہ تھی اور پھر عشق بھی ہوتا تھا تو انتہائی درجہ کا آخر اس کی وجہ؟ ہم بتا چکے ہیں کہ اُردو کا پہلا ڈراما (اندر سبھا) پلاٹ کے سلسلہ میں عام طور پر صنف مثنوی کا رہون منت تھا۔ اور خصوصیت سے "بدر منیر" کا زیر بار احسان۔ اور یہ بھی کہہ چکے ہیں کہ اُردو کا قدیم ڈراما نگار نوعیت کے لحاظ سے ایک خاص شخصیت کا مالک ہے۔ عشقیہ مثنویوں کے سارے ہیرو مجنوں اور فرہاد کے قسم کے کیرکٹر ہیں۔ عشق و محبت کی داستان پر انتہا درجہ کی رنگ آمیزی کی گئی، اور ہیرو کو محض ایک جانباز عاشق بنا کر پیش کیا گیا۔ ہمارے خیال میں مثنوی کے ہیرو اور قدیم اُردو ڈراموں کے اور ہیرو میں سر مو فرق نہیں۔ اس حد تک کہ دونوں حد درجہ عاشق مزاج ہیں اور اس لحاظ سے کہ عاشق کے سوا ان کی کوئی اور شخصیت نہیں۔

یہ تھی خصوصیت یعنی ایک ہی قسم کے قصہ پر قریب قریب ہر ڈراما نگار کا طبع آزمائی کرنا مقدر کرنا تیسری خصوصیت کی مرہون منت ہے۔ جب سارے ڈراما نگاروں کے پیش نظر ایک ہی موضوع ہے۔ قصہ کی ترتیب کا جب ایک ہی طریقہ ہے۔ ماحول کو رنگنے کے لئے جب ایک ہی رنگ ہے۔ اور کرداروں کو منزل تکمیل پر لانے کی ایک ہی راہ ہے تو ایک ہی لکیر نہ پیٹی جائے تو پھر کیا ہو؟ جب عشق کے سوا دوسرا موضوع محبت کی دنیا کے سوا دوسری فضا اور رنگین مزاجی کے سوا دوسرا رنگ ڈراما نگار کو میسر نہ ہو تو قصہ میں تو اُردو فضا میں یکسانیت اور کرداروں میں مشابہت نہ ہو تو کیونکر؟ جس طرح غزل گوئی میں مضامین مقرر ہونے کی وجہ سے چبائے ہوئے لقموں کا چبانا، پرانی لکیر پیٹنا اور بنائے ہوئے رستہ پر چلنا رفتہ رفتہ اس کو قعر مذلت میں ڈھکیلنے کا باعث ہوا۔ بالکل اسی طرح قدیم اُردو ڈراما بیشمار جکڑبندوں اور لاتعداد

الجھاؤں میں پھنس کر حقیقت سے دور مشاہدے سے پرے اور تجسس سے بیگانہ رہا۔ علاوہ اس کے عشق کی بھول بھلیوں میں گرفتار ہو کر ڈراما اندر ہی اندر پھڑپھڑا کر دم توڑنے لگا نہ اس کو عشق کی چار دیواری سے چھٹکارا نصیب ہوا اور نہ اس نے باہر کی کھلی فضا میں سانس لی۔ اسی باعث سے عشق کی دنیا سے قدم باہر رکھ کر سماج اور معاشرت کے کھلے۔ وسیع اور اچھوتے میدان میں سپاٹے نہ بھر سکا۔ اور اسی کے فقدان نے ڈراما کو بیجان سا کر رکھا تھا۔ مختصر یہ کہ موضوع کا دائرہ تنگ ہونے کی وجہ سے ڈراما نگاروں کو یا تو آپس میں دست و گریباں ہونا پڑا یا ایک دوسرے کے خوشہ چین۔ اس کے علاوہ بڑی خرابی یہ ہوئی کہ سیاسی، سماجی اور معاشرتی ڈراموں سے اُردو ادب بیگانہ رہا۔

پانچویں اہم خصوصیت اُردو ڈراموں کے گانے ہیں۔ ہر منظر کے شروع میں سہولیتیں کا آنا اور گانا "ضروری ہوتا ہے اور اگر یہ نہ ہو تو ڈراما ناقص سمجھا جاتا ہے۔ ڈراموں میں عموماً تین قسم کے گانے رکھے جاتے تھے۔ ایک تو تحت اللفظ کی طرز پر ادا کیے جاتے تھے۔ دوسرے غزل کی طرز پر اور تیسرے راگنیوں کی گتوں میں۔ بعض دفعہ تو راگنیاں مخصوص ہندوستانی گتوں میں ہوتی تھیں اور بعض دفعہ ہندوستانی گتوں کو مغربی دھنوں میں ملا کر نہ ملنے والے مشرق و مغرب کو سمو دیا جاتا تھا۔ راگنیاں عموماً منظر کے شروع میں سہیلیاں گاتی تھیں تحت اللفظ اکثر باوقار اور صاحب وجاہت کردار۔ لیکن غزلوں کے لئے شخصیت مخصوص نہیں۔ راگنیاں کبھی مخصوص ہندی اور کبھی فارسی ترکیبیں ملی ہوئی زبان میں ہوتی تھیں تحت اللفظ میں چونکہ زیادہ تر شان وشوکت اور طمطراق کا اظہار مقصود ہوتا تھا۔ اس لئے ہندی الفاظ کم استعمال کئے جاتے تھے اور زیادہ تر شاندار فارسی ترکیبوں پر بھروسہ کیا جاتا تھا۔ غزل کے متعلق کچھ

نہ پوچھئے۔ حقیقت یہ ہے کہ گجراتی شاعر ڈراما نگار ہوتا تھا۔ سوائے امانت اور شوق قدوائی کے شاید ہی کوئی اور ڈراما نگار ایسا ہے جسے شاعری میں اُستادی کا درجہ حاصل ہو۔ یوں کہنے کو تو سارے ڈراما نگار شاعر ٹھہرے۔ کوئی پاؤ کوئی آدھا۔ کوئی پون، مگر پورا کوئی نہیں۔ ان میں سے اکثر پر یہ لطیفہ خوب چسپاں ہوتا ہے۔ کہ ایک دفعہ ایک خان صاحب کی سواری سڑک پر گذر رہی تھی۔ سامنے دیکھا کہ ایک جاٹ چلا آتا ہے۔ خان صاحب ایسے ویسے نہ تھے۔ طبیعت دار آدمی تھے۔ ذرا زور دے کر طبیعت کو موزوں کیا اور جاٹ کو مخاطب کیا۔ "جاٹ رے جاٹ تیرے سر پر کھاٹ۔" جاٹ بھی جاٹ ہی ٹھہرا۔ وہ بھلا کب چپ رہنے والا تھا۔ تڑ سے جواب دیا۔ "خان رے خان تیرے سر پر کولھو" خان صاحب کے ابروؤں پر بل پڑ گئے۔ تیوری بدل کے ہونٹ چباتے ہوئے بولے۔ "واہ رے احمق تک تو ملا ہی نہیں۔" جاٹ بولا "تک ملے نہ ملے بوجھوں تو مرد گے۔" الغرض قدیم ڈراموں میں اکثر و بیشتر غزلیں اسی قسم کی تک بندی کا مجموعہ ہیں ان کا مقصد معنی آفرینی اور خیال آرائی نہیں بلکہ گانے کی شید اپبلک کے دلوں میں تھوڑی سی جگہ پیدا کر لینا ہوتا ہے۔ ایک اور قسم کے گانے بھی ہیں جنھیں قدیم ڈراما نگار ازاجیہ گانوں کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔ عموماً جب دو مزاحیہ کردار آپس میں دست و گریباں ہوتے ہیں تو وہ گا گا کر اپنے غصہ کا پارہ چڑھاتے ہیں۔ اور دو بدو ترکی بہ ترکی سوال و جواب کا تانتا بندھ جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو گلشن پاک دامنی معروف بہ چندراولی لاثانی مولفہ مرزا نظیر بیگ میں۔ "ننگی شمشیر" اور "عیاش خان" کی لڑائی (ص ۱۸)۔

عیاش خان

چل چل وہاں دور نکھوا بوڑھے غمزے کرنے والی مردوں سے نہیں ڈرتے

والی۔

ننگی شمشیر چپ، چپ، چپ

ننگی شمشیر۔ کتابوں کے آنے والا اور دوجوتے کھانے والا اچھوتی ننگی گانے والا

عیاش خاں

دھت، دھت، دھت

عیاش خان :۔

ارے شیطان کی نانی کر دے تجھے خدا نانی

ننگی شمشیر

چیر گدھے اور ہے زانی تجھے دے موت سجانی

عیاش خاں ...... ماروں لاتا۔ ننگی شمشیر۔ چپ بدذات

عیاش خاں ۔ پھر کی بات ننگی شمشیر، ہٹ بدذات وغیرہ وغیرہ۔

بعض جگہ نہ غصہ کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ اور نہ مزاج بلکہ حسن کی تعریف فضا کی دلکشی یا موسم کا ذکر مطمح نظر ہوتا ہے اور مکالمہ نثر کی بجائے نظم میں ہوتا ہے۔ اس طرح ہے کہ ہر شخص ایک ایک مصرع موزوں کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو دورنگی دنیا عرف کسو ٹی مصنف منشی نارائن پرشاد بیتاب صک

انور۔ عجب ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا چل رہی ہے

گوہر۔ یہ پچھلے نسیم سحر چل رہی ہے

منوہر۔ شفق سے ہوئی کیسی خوش رنگ بدلی

گوہر۔ کسی باہوش نے ہے پوشاک بدلی۔ وغیرہ

یہ تو تھے گانوں کے اقسام۔ اب ذرا ان کے موقع اور محل پر بھی نظر

غور کیجئے۔ دربار خاص میں بھی گانا ہو رہا ہے۔ خلوت میں بھی خوشی کے موقع پر بھی اور غم کے وقت بھی غصہ کا اظہار بھی گا کر کیا جائے گا اور خوشنودی کا اظہار بھی ڈانٹتے وقت بھی اور انعام دیتے وقت بھی۔ پیدا ہوتے وقت بھی۔ اور مرتے دم بھی۔ گھر پر چاہے۔ راستہ پر مختصر یہ کہ کوئی جگہ کوئی وقت اور کوئی مقام ایسا نہیں جہاں ڈراما نگار ایک آدھ گانا ٹھوس نہ دیتا ہو۔ ایک تو یہ کہ گانوں میں معنی آفرینی اور خیال آرائی کا لحاظ نہیں رکھا جاتا دوسرے یہ کہ مشرقی اور مغربی دھنوں کو ربط دے کر ایک بے تکان معجون مرکب بنا دیا۔ تیسرے یہ کہ فن موسیقی کا خیال نہیں رکھا جاتا ان پر طرہ یہ کہ گانا جس کے منہ میں چاہا ٹھونس دیا۔ نہ مرتبہ کا خیال نہ عظمت کا لحاظ۔ بادشاہ سلامت بھی گا رہے ہیں اور نوکر چاکر بھی۔ نہ پاس وضع نہ خیال ادب غرض ان لغویات کے میل جول نے قدیم اردو ڈراموں کے گانوں کو فنون لطیفہ سے یک قلم خارج کر دیا۔ چھٹی خصوصیت ڈراموں کی مقفیٰ اور مسجع عبارت ہے۔ نظم سے جو حصہ ڈراما میں بچ رہتا وہ مقفیٰ اور مسجع عبارت کی نذر ہو جاتا تھا۔ اردو کا کوئی قدیم ڈراما ایسا نہیں جو اس قسم کے تکلفات اور تصنعات سے خالی ہو مقفیٰ اور مسجع عبارت میں ایک عیب تو یہ ہے۔ کہ خواہ مخواہ طول ہو جاتا ہے۔ ذرا سی بات کو جکڑ دے کر بیان کرنا پڑتا ہے۔ دوسرے یہ کہ تکرار بڑی معلوم ہوتی ہے۔ ایک بات جو ابھی کہہ چکے ہیں محض قافیہ کی رعایت سے دوبارہ بلکہ سہ بارہ کہنی پڑتی ہے۔ اس سے پڑھنے والے یا سننے والے کو لازمی طور پر گھن آنے لگتی ہے۔ اور ڈراما کا اصلی مقصد یعنی ڈرامائی اثر غائب ہو جاتا ہے کیونکہ اشارہ یا کنایہ میں جتنا لطف آتا ہے۔ تکرار میں نہیں تیسرے یہ کہ مکالمہ جو کہ ڈراما کی جان ہے بے مزہ ہو جاتا ہے۔ تکلف اور

تصنع قافیہ پیمائی کی وجہ سے خواہ مخواہ داخل ہو جاتے ہیں۔ اور روانی اور سادگی جو کہ کلام کی خوبیاں ہیں۔ خاک میں مل جاتی ہیں۔ چوتھے یہ کہ قافیہ کا خیال رکھنے میں اکثر زبان روزمرہ۔ اور محاورہ کی غلطیاں ہو جاتی ہیں۔ اور جس طرح غزل گو پہلے قافیہ اور محاورہ ردیف سوچ کر اسی لحاظ سے مضمون باندھتے ہیں۔ "ضرورت شعری" کی بیشمار غلطیاں کرتا ہے۔ اسی طرح ڈراما نگار قافیہ پیمائی کی دھن میں خیال اور لطف زبان کا خون کر دیتا ہے۔ ان عیوب کا اندازہ مندرجہ ذیل مقفیٰ اور مسجع مکالمہ سے بخوبی ہو سکے گا۔ ملاحظہ ہو۔

"دھوپ چھاؤں" ص۳

آتش نواں۔ "وہ کیسی مغرور ہے نشہ میں چور ہے۔ ظاہر میں نور ہے باطن میں نار ہے جس کا مذکور ہے۔ وہ ایک مشہور ہے زر سے معمور ہے تاجر مسرور ہے"

سہیلی اول۔ تاجر امیر ہو۔ اہل جاگیر چاہے فقیر ہو ان کی بیزار ہے۔

سہیلی دوسری۔ کیسا یہ منظور ہو گل پہ زنبور ہو مبہم ہے۔ دو رو کرتا گلزار ہے۔

سہیلی تیسری۔ وہ رشک حور ہے ماہ پر نور ہے جنت کی حور ہے ملنا دشوار ہے۔

سہیلی چوتھی۔ وہ بے شعور ہے۔ ادنیٰ مزدور ہے شکل لنگور ہے آنا بیکار ہے۔ وغیرہ۔

مختصر یہ کہ مقفیٰ اور مسجع عبارت جو کہ قدیم اردو ڈراما کا جزو لاینفک ہے سوائے بیشمار خرابیوں کے کوئی نہیں رکھتی۔ ہمارے خیال میں یہ طرز جو رائج ہوئی اور ایسی رائج ہوئی کہ جزو اہم بن گئی اس کے تین سبب ہوئے

اوّل تو یہ کہ چونکہ ڈراما کی بنیادیں نظم پر کھڑی کی گئی تھیں۔ اور وہ بھی شعراء کے ہاتھوں۔ اس لئے جہاں نظم کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی وہاں کم از کم نظم و نثر مزدوجی کا خیال کیا گیا۔ دوم یہ کہ قافیہ پیمائی عوام کو بہت زیادہ پسند ہوتی ہے اور اردو ڈراما عہد قدیم میں عوام کے ہاتھوں رہا اور عوام ہی کی تواضع کے لئے لکھا گیا۔ پس ظاہر ہے کہ ان کو خوش کرنا ڈراما نگار کا مقصد اولین تھا۔ سوم یہ کہ مقفیٰ اور مسجع عبارت کے یاد کرنے میں سہولت ہوتی ہے۔ اس لئے ایکٹروں کا خیال رکھ کر جو زیادہ تر جاہل ہوتے تھے۔ اس قسم کی عبارت آرائی کی گئی کہ وہ آسانی سے رٹ سکیں۔

ساتویں خصوصیت قدیم اُردو ڈراموں کے مزاحیہ طرز میں مضمر ہے یہ تو ہر وہ شخص جس نے کہ اُردو ادب کا سرسری بھی مطالعہ کیا ہے۔ جانتا ہے کہ اس میں مزاح کا فقدان ہے اور کیوں نہ ہوتا۔ جب کی اُردو کی ادبی کائنات کل چند ہزار غزلیات کچھ قصیدے۔ کچھ مثنویاں۔ اور فسانۂ عجائب چہار درویش یا دوسرے فورٹ ولیم کالج کے تراجم تھی۔ ان کے علاوہ وہ صنف جس میں مزاح کا تھوڑا بہت عنصر تھا۔ ہجو اور ریختی اپنے اندر ایسی ہی سنجیدہ تھی جیسی کہ کوئی اور صنف لیکن جان صاحب اور انشاء کے ہاتھوں اس کے رُخ پر کسی قدر مزاح کا غازہ مل دیا گیا۔ ہجو البتہ شروع ہی سے طعن اور طنز کا آلہ رہی مگر یہ ضرور ہے کہ بعض مذاق سلیم سے بے بہرہ شعراء نے اس کو اس گندے سمندر میں جس میں کہ فحش اور ابتذال کی موج لہرا رہی تھیں۔ ڈبو دیا۔ اور رفتہ رفتہ اسی کی دیکھا دیکھی ہزل کی بھی ابتدا ہوئی جس کی عفونت کی وجہ سے خوش مزاج اصحاب کا دماغ چکرا گیا۔ ہمارے خیال میں انھیں اصناف نے مزاح کے معنیٰ بدل دیئے اور وہ اصحاب جن کا مذاق ڈالو

ڈول تھا۔ اسی کو مزاح سمجھنے لگے۔ یہ تو معلوم ہی ہے کہ اردو کے قدیم ڈراما نگار زیادہ تر ہجو گو شاعر تھے اور یقیناً ان لوگوں نے مزاح کو ہزل۔ ہجو اور تو تکار کا مرادف سمجھا حالانکہ غالب کے بہترین مزاحیہ خطوط۔ لطیفے اور اشعار موجود تھے۔ لیکن غالب اس وقت تک مزاح نویس تسلیم نہ کیا گیا تھا۔ کیونکہ عوام تو ظرافت اسی کو سمجھنے کے عادی ہو چکے تھے جس میں بازاری فحش بے تکا مذاق ہو۔ اس میں ان غریب ڈراما نگاروں کا کیا قصور جنھوں نے اپنی فضاء سے متاثر ہو کر لکھا۔ البتہ اُردو ادب کی بد قسمتی تھی کہ ایک عرصہ تک اس کا دامن صحیح معنوں میں مزاح سے بیگانہ رہا۔ ایک تو یہی سبب تھا کہ قدیم ڈراما نگار اپنے ماحول میں جذب ہو چکے تھے۔ اور انہیں مزاح اور ابتذال میں فرق سوجھائی نہ دیتا تھا۔ دوسرے اگر سوجھائی بھی دیتا ہوگا تو عوام جن کے لئے ڈراما کھیلا جاتا تھا۔ ان کی ضیافت طبع کی خاطر بازاری مذاق اور ابتذال پیش کیا جاتا ہوگا۔ کیونکہ یہ ظاہر ہے کہ تماشائی جن میں زیادہ تر جہلا ہوتے تھے۔ اور وہ جو کم خرچ بالا نشیں یعنی گیلری پہ بیٹھ کر تماشا دیکھا کرتے تھے۔ اور اپنی خوشنودی کا اظہار جا و بے جا تالیوں اور سیٹیوں سے کیا کرتے تھے۔ ان کے آگے شائستہ مزاح اور شگفتہ ظرافت پیش کرنا بھینس کے آگے بین بجانے سے کم نہ تھا۔

مزاح کی مثالیں ملاحظہ ہوں "شام جوانی" مصنفہ منشی محمد ابراہیم محشر انبالوی۔

حیلہ ساز: ارے اُڑ گیا کوئی دم میں بلبلی کو بلبلا۔ مینڈکی کو خوب مینڈک چاہئے والا معاملہ صـ۱۳

توبہ تلا۔ افسوس۔ ذلت ندامت باپ کے سامنے لڑکیوں کی یہ غیرت

اُٹھ گئی۔ یارو دنیا سے اُٹھ گئی۔ کیا! لڑکیوں سے حیا۔
نعوذ باللہ! ڈاکٹروں کے ہاتھ سے شفاء
توبہ تلا ! شریفوں سے تقدیر
نعوذ ! دواؤں سے تاثیر۔
توبہ ! محبت کن میں ہے۔
نعوذ ! مرغا مرغی میں وغیرہ۔

"کرشمۂ شباب" المعروف۔ بہ مار آستین مصنفہ ایم۔ ایچ۔ حیران ناولسٹ شکوہ آبادی صنا۔

"واہ جی واہ جی مرغی والے کالے کالے انڈے بچے بیچو جا کے مانگو پیسے منہ پھیلا کے"

"کالی ناگن" عرف زن مرید مصنفہ و مرتبہ منشی انوار الدین مخلص و منشی محشر صاحبان صنا

ذات شریف۔ سچ ہے گدھے کو جھٹکے کی کیا تمیز۔
ذات شریف اور شیر دل کا گانا (لڑنا حسینہ کے لئے)
دونوں۔ ماروں گھونسہ۔ ذات۔ ماروں ٹھونسہ

| | |
|---|---|
| شیر۔ ہیں۔ | ذات دوں چھپڑ |
| شیر دوں چھپڑ | ذات جا گھر جا |
| شیر جا جا۔ | ذات تیری بی بی ہیری |

شیر۔ ہاں ہاں تیری بی بی ہیری بنے وغیرہ
"دوپ چھاؤں" صنا گانا سب سہیلیوں کا۔
وجا رے جا رے جا جا جا رے جا رے جا جا

چھوڑ دی شیطان کی نانی تو چھوڑ میرا کان ہا ہا ہا ہا ارے
چھوڑ و میری میا ہیں موا موری دیا۔
ہیں پروں تورے پیاں ہاں ہاں موری بوا۔
تو دھوبی کا کتّا نہ گھر کا نہ گھاٹ کا جارے آوارے نکل تو جارے
جارے جا جا وغیرہ۔

قدیم مزاحیہ طرز کے متعلق ایک اور بات گرہ میں باندھے رکھنے کے قابل ہے۔ وہ یہ کہ مزاحیہ مکالمہ کبھی سنجیدہ کردار کی زبان سے سننے میں نہ آئے گا۔ اس کے بظاہر دو سبب ہیں ایک تو یہ کہ یونانی اصول ڈراما کی طرح قدیم اردو ڈراما نگاروں کے ذہن میں بھی یہ بات جم گئی تھی۔ کہ مزاح گھٹیا اور کمتر درجہ کی چیز ہے۔ اور اسی سبب سے اعلیٰ درجہ کے کرداروں کی زبانوں پر یہ نہ آنے پائے دوسرے یہ کہ مزاحیہ طرز اس قدر بلند اور سنجیدہ نہ تھی کہ اونچے طبقہ کے کرداروں کی زبانوں پر آئے۔ ہاں اسی سلسلہ میں یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ قدیم اردو ڈراموں میں بعض جگہ آپ کو مزاحیہ اور سنجیدہ سین پہلو بہ پہلو ملیں گے اور بعض جگہ نہیں۔ بعض علمبرداروں نے اس کی مخالفت کی اور بعضوں نے اس کو سراہا۔ غرض یہ کہ بعض یونانی اصول کے پیرو رہے۔ اور بعض شکسپیر کے قدم پر گامزن۔ البتہ کوئی ایسا ڈراما آپ کو نہ ملے گا۔ جو سرے ہی سے مزاحیہ ہو اور جس کی بنیادیں سادی کی سادی ظرافت پر کھڑی ہوں۔ عموماً ہیرو اور ہیروئن سنجیدہ کردار ہوا کرتے تھے۔ اور ان سے وابستہ قصہ مزاح کے عنصر سے خالی۔ ظرافت پیدا کرنے کے لئے ایک ذیلی قصہ داخل کر کے حاضرین کی ضیافت طبع کا سامان کیا جاتا تھا۔

آٹھویں خصوصیت قدیم اُردو ڈراموں کا ناصحانہ انداز ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس طرز میں کبھی ہمارے قدیم ڈرامانگار یونانی اصول کے پابند تھے اور ڈاکٹر جانسن کی طرح ہر ڈراما میں کوئی نہ کوئی غائت کوئی نہ کوئی نصیحت اور کوئی نہ کوئی اخلاقی درس دیکھنا چاہتے تھے راہنما مالنمالا اور ہیرو کے تصادم سے بسا اوقات یہ پہلو اُجاگر کیے جاتا تھا۔ یا کبھی کسی شرابی یا بدکار کی بُری عادتوں کا اظہار کر کے حاضرین کے دلوں پر اس کا خیال بھی ضروری تھا کہ کسی بدکار تھا ساتھ ہی ساتھ اس کا خیال بھی ضروری تھا کہ کسی بدکار کا انجام اچھا نہ ہونے پائے۔ سب گنہگار کیفر کردار کو پہنچیں۔ اور اپنے کیے کی سزا بھگتیں۔ کبھی بدکار سرخرو نہ ہونے پائیں۔ اور نہ کبھی حاضرین کے دلوں میں ان کی جگہ پیدا ہو۔ اُردو کے ہر قدیم ڈراما میں یہی چیزیں نمایاں ملیں گی۔ حالانکہ اگر اسی اصول کی پیروی ملٹن جیسے باکمال شاعر نے کی ہوتی تو اس کی مشہور ترین نظم۔ گمشدہ جنت (Paradise Lost) میں شیطان کا کردار اس قدر نمایاں اور اس قدر دلچسپ آرٹ کا نمونہ نہ ہوتا۔ باوجود مذہبی عقیدت اور شیطان سے دلی تنفر رکھنے کے اس کی نکتہ شناس آنکھوں نے تاڑ لیا۔ کہ سوائے شیطان کے کوئی اور کردار اس کے قصہ میں ایسا نہیں جو قصہ کا ہیرو بننے کے لئے ہر طرح موزوں ہو۔ اس لئے مذہبی جذبہ پہ آرٹ کی بھینٹ چڑھاتے پر وہ کبھی تیار نہ ہوا۔ اس جملہ معترضہ کے بعد ایک اہم بات یہ کہنی ہے کہ ڈراما یا آرٹ کے کسی شعبہ کو محض اخلاق سکھانے کا آلہ یا نصیحت کے اوزار ڈھالنے کی مشین نہ بنائی چاہیئے۔ یہ اور بات ہے کہ ضمناً اس قسم کی چیزیں آجائیں

تو آجائیں۔ لیکن شروع سے آخر تک اسی کا خیال رکھنا اور دوسری فنی اور ادبی خوبیوں کا محض ان کی خاطر خون کرنا کسی طرح جائز نہیں۔ علاوہ اس کے حاضرین کو بے وقوف۔ کم سمجھ اور جاہل سمجھ کر اخلاقی لکچر شروع سے آخر تک گھول کر پلانے کی کوشش کا نام کسی زبان میں ڈراما نہیں ہو سکتا۔ اس سے انکار نہیں کہ اصلاح معاشرت یا اسی قسم کی دوسری چیزیں ڈراما کے ذریعہ بہت جلد اثر کرتی ہیں اس لئے انہیں ڈراما کے دائرہ میں داخل کر لیا گیا ہے لیکن یہ یاد رہے کہ صرف اشارہ اور کنایہ کی حد تک۔

نویں خصوصیت سیرت نگاری سے متعلق ہے۔ قدیم ڈراموں کے کرداروں کو آسانی سے دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جو عرف عام میں ہیرو کے ممتاز لقب سے مشہور ہے اور دوسرا وہ جسے ( [illegible] ) کہتے ہیں قدیم ڈراما نگار دنیا کی ساری خوبیوں کو ہیرو کے کیرکٹر میں کوٹ کوٹ کے بھر دیں گے اور ( [illegible] ) کے ہر قسم کی برائیاں کھو پینکے۔ نہ آپ کبھی ہیرو میں کوئی عیب پائیں گے اور نہ ( [illegible] ) میں کوئی حسن۔ یا تو کیرکٹر بہت ہی عمدہ سیرت کا مالک ہوتا ہے یا بہت ہی خراب۔ اس کا خیال نہیں رکھا جاتا کہ کسی کو ضرورت سے زیادہ اچھا بنانے سے کیا مقصد ہے۔ اور ضرورت سے زیادہ برا بتانے کی کیا وجہ ہے؟ ڈراما دیکھنے یا پڑھنے والوں کی یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ کیرکٹروں کے داخل کرنے اور ان کے خارج کرنے کا کیا خاص مقصد ہے؟ ان سے ڈراما نگار کیا کام لینا چاہتا ہے! اس کے علاوہ جتنے اچھے کیرکٹر ہیں سب ایک دوسرے سے ایسی مشابہت رکھتے ہیں۔ کہ انہیں ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے کھڑا کیا جائے تو ان کی اپنی کوئی

شخصیت باقی نہیں رہتی اسی طرح بڑے کیرکٹروں میں کوئی خصوصیت قابل امتیاز دکھائی نہیں دیتی۔ یہ نقص ڈرامانگار کے نفسیات سے ناواقف ہونے کی کھلی ہوئی دلیل ہے۔ روز کا مشاہدہ بتاتا ہے کہ دنیا کے سارے انسان خیالات حرکات و سکنات میں بالکل ایک سے نہیں ہوتے۔ کسی میں کوئی خاص بات ہوتی ہے۔ تو کسی میں کوئی خصوصیت نمایاں۔ غرض انسانی سیرتوں میں ایک عجیب دلچسپ تنوع ہے جس کا مطالعہ ڈرامانگار کے لئے بہت ضروری ہے۔

دسویں خصوصیت قدیم اردو ڈراموں کی زبان ہے مقفیٰ اور مسجع عبارت کے سلسلہ میں ہم یہ لکھ چکے ہیں کہ طرز کی وجہ سے تصنع۔ تکلف اور اردو مکالمہ میں داخل ہو گئے اور سادگی اور روانی جو کہ زبان کے جوہر ہیں مفقود ہو گئے اس کے علاوہ چونکہ ہر ایک شاعر ڈرامانگار ہوتا تھا۔ اس لئے زبان کے نکات سے کماحقہٗ واقف نہ ہو سکنے کی وجہ سے محاورہ۔ روزمرہ اور صرف و نحو کی بیشمار غلطیاں نظر آتی ہیں۔ بمبئی۔ گجرات یا دوسرے مقامات میں جو کہ اردو کے مرکز نہیں ہیں۔ ڈراما کا بازار گرم رہا۔ اسی لئے نہ ڈراما نگار نے جو اکثر انھیں مقامات کا باشندہ اور وہ بھی اکثر کچھ زیادہ پڑھا لکھا نہیں ہوتا تھا۔ زبان کی خوبیوں کا خیال رکھا۔ اور نہ پبلک نے۔ زیادہ تر ڈرامانگار ایکٹر تھے جنھوں نے ابتدا اور ایکٹنگ سے کی بعد کو ناحق یہ سمجھ کر کہ وہ فن ڈراما میں استاد ہو چکے ہیں۔ ڈرامانگار نگاری شروع کی اور یہ ظاہر ہے کہ ایکٹر عموماً علوم و فنون سے بے بہرہ ہوتے ہیں۔ یوں تو یہی تھوڑی بہت تک بندی کی مشق کے بعد اگر بعض خود بین اصحاب اپنے آپ کو ڈرامانگاری کے اہم فرائض انجام دینے کے مستحق سمجھیں تو اس میں کسی کا کیا قصور؟ اس قسم کے ڈراموں کی زبان کے متعلق مرزا احمد بادی

صاحب رسوا لکھنوی نے اپنے ڈراما "مرقع لیلیٰ مجنون" میں خوب لکھا ہے۔ انھوں نے کوئی ڈراما دیکھا تھا۔ اس کی زبان کے متعلق لکھتے ہیں۔ "حیران تھا کہ یہ کس شہر کی بولی ہے جو ان لوگوں کی زبان سے سنتا ہوں۔ سمجھ میں تو آتی ہے۔ مگر اچھی معلوم نہیں ہوتی ایک شفیق سے معلوم ہوا کہ یہ نظم و نثر دہلی لکھنؤ سے کوئی تعلق نہیں رکھتی بمبئی کے مچھلی بازار کی بول چال ہے میں نے دل میں کہا شکر خدا کا کہ اس مہملات کو ہماری زبان سے کوئی تعلق نہیں"۔

★

# طرز قدیم کے علمبردار

**رونق بنارسی** بمبئی میں سب سے پہلے جب "اوریجنل تھیٹریکل کمپنی" قائم ہوئی تو اس کے مالک سیٹھ پسٹن جی فرام جی کو ڈراما نگار کی فکر ہوئی ظاہر ہے کہ اس ابتدائی دور میں ڈراما نگار کا فراہم کرنا کتنا دشوار تھا۔ اس وقت تک سوائے "اندر سبھا" یا دوسرے "رہس" اور "جلسہ" وغیرہ کے مستقل طور پر ڈرامے تصنیف یا تالیف نہیں کئے گئے تھے۔ اور اگر کوئی تماشے عوام کے ہاتھوں میں تھے بھی تو انہیں ڈرامے نہیں کہا جا سکتا تھا۔ اور نہ ان کی تعداد اتنی زیادہ تھی کہ وہ ایک مستقل تھیٹریکل کمپنی کا سرمایہ ہو سکتے ہوں۔ ایسے موقع پر ایک مستقل تھیٹریکل کمپنی قائم کرنا اور مسلسل پبلک کے مذاق کے موافق نئے نئے ڈرامے پیش کرنے کا ذمہ لینا بیحد دشوار تھا گو کہ فرام جی خود شاعر تھے اور وہ تھوڑی سی کوشش کے بعد ڈرامے لکھ

گئے تھے لیکن انہوں نے رونق بنارسی کو ڈراما نگاری کی خدمت کے لئے منتخب کیا۔ ممکن ہے کہ شروع شروع میں افرام جی نے خود بھی بعض ڈرامے لکھے ہوں لیکن ان کا پتہ نہیں چلتا یا انہوں نے ابتدائی زمانہ میں بعض دوسرے ڈرامے اسٹیج کئے ہوں مگر اس کمپنی کے مشہور ڈراما نگار رونق بنارسی تھے۔ ان کے ڈرامے زیادہ تر اسٹیج کئے گئے لیکن اب یہ دستیاب نہیں ہوتے غالباً وجہ یہ ہوگی کہ اس زمانہ میں ڈرامے صرف اداکاروں کے سینوں میں محفوظ رہتے تھے۔ اور انہیں مصنف کتابی صورت میں پیش نہیں کرتا تھا اور نہ کمپنی ہی کو شائع کرانے کی توفیق ہوتی تھی۔

البتہ رونق کا ایک ڈراما " انصاف محمود شاہ " جو گجراتی زبان میں ہے ۱۸۸۲ء میں بمبئی سے شائع ہوا۔ بمبئی کے قیام کی وجہ سے غالباً انہیں گجراتی زبان میں کافی دخل ہو گیا تھا۔ مگر یہ معلوم نہیں ہوتا کہ یہ ڈراما آیا کسی گجراتی تھیٹریکل کمپنی کی فرمائش پر لکھا گیا یا یونہی رہی۔

**ظریف** رونق کے بعد وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی " نے حسینی میاں ظریف کو ڈراما نگار مقرر کیا۔ ظریف کی طبیعت میں بلا کی روانی تھی یہی وجہ تھی کہ جب ڈراما نگاری کی خدمت ان کے تفویض ہوئی تو انہوں نے دریا ہی بہا دیئے۔ ان کے ڈراموں میں زیادہ مشہور حسب ذیل ہیں۔

نتیجہ عصمت۔ خداداد دوست۔ چاند بی بی۔ تحفہ دلکشا۔ بلبل بیمار۔ تحفہ دلپذیر۔ شیریں فرہاد۔ علی بابا۔ نقش سلیمانی۔ اکبر اعظم۔ لیلیٰ مجنوں۔ عشرت سبھا۔ فرخ سبھا۔ گل بکاولی۔ چترا بکاولی۔ حسن افروز۔ چھیل بٹاؤ۔ گل یا صنوبر۔ نیرنگ عشق۔ ستم ہامان۔ فریب فتنہ۔ ہوائی مجلس۔ حاتم طائی۔ ابو نیبر۔ ناصر و ہما جوں۔ حاتم ظفر۔ بزم سلیمان۔ الہ دین۔ لال گوہر۔ خداداد۔ نیرنگ عشق وغیرہ۔

**حافظ محمد عبداللہ**

حافظ محمد عبداللہ صاحب زمیندار پلپورہ « لائٹ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی » کے مشہور اداکار تھے۔ اداکاری کے علاوہ ڈراما نگاری کی خدمت بھی انہیں کے ذمہ تھی۔ حسب ذیل ڈرامے ان کے نام سے مشہور ہیں۔

جشن پرستان، فرخ سبھا حافظ، ستم ہاماں، انجام ستم، فتنہ خانم، الپولیس ناٹک عاشق جانباز، زہرہ و بہرام، انصاف محمود، ہیرا رانجھا، نورجہاں، ذخیرہ عشرت، فسانہ غمگین، عشق ہیرا لگیزد، قباد، سخاوت، حاتم طائی، سوانح قیس مفتوں، معروف بہ عشق، لیلا مجنوں وغیرہ۔

**مرزا نظیر بیگ**

مرزا نظیر بیگ، حافظ محمد عبداللہ کے شاگرد تھے۔ شروع شروع میں « لائٹ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی » کے اداکار تھے۔ پھر ڈراما نگاری کا شوق ہوا۔ اسی سلسلہ میں « دی بینظیر اسٹار آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی آف آگرہ و علی گڑھ » میں منتظم مقرر ہوئے۔ یہاں انہوں نے « طلسماتی پتلا معروف بہ سحر سامری جمشیدی » اسٹیج کیا یہ ڈراما ۱۹۱۴ء میں آگرہ میں الٰہی مطبع میں چھپا۔ دیباچہ میں لکھتے ہیں۔

« نظیر بیگ متخلص بہ نظیر بن مرزا اشرف بیگ مرحوم۔ قوم مغل متوطن آگرہ۔ مین جنگ ڈائرکٹری بے نظیر اسٹار آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی آف آگرہ و علی گڈھ ہر ایک شائقین کی خدمت بابی میں یہ التماس کرتا ہے کہ میں نے یہ ناداں ایک بہت پرانی شل طلسماتی سحر سامری سے لیا ہے۔ اور اسی میں موقع بہ موقع چند رسین پر مذاق زیادہ ڈال کر گانے اور ڈرامے مقفیٰ عبارت کے بہت کوشش اور جانفشانی کے ساتھ بنا کے شامل کئے ہیں۔ »

کچھ دنوں بعد یہ کمپنی چھوڑ کر "دی پارسی جوبلی تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی میں منتظم ہو گئے۔ گلشن پاک دامنی معروف بہ چندراولی لاثانی" کے سرورق پر لکھا ہے "...... مولفہ مرزا نظیر بیگ نظیر ڈائرکٹر دی پارسی جوبلی تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی و شاگرد خاص حافظ محمد عبداللہ بانی دی انڈین امپریل تھیٹریکل کمپنی آف فتح پور، حسب فرمائش بی شیرین جان صاحبہ ایکٹرس دی پارسی جوبلی تھیٹریکل کمپنی و جناب محمد خان صاحب منیجر دی مون آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی......"

اس سے ظاہر ہے کہ یہ ڈراما اپنی کمپنی کی ایک ایکٹرس اور دوسری کمپنی کے ایک منیجر کی فرمائش پر لکھا گیا تھا۔ اس لئے اس دور کے ڈراما نگاروں اور تھیٹریکل کمپنیوں کی حالت کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔ دوسری بات قابل لحاظ یہ ہے کہ یہ ڈراما جیسا کہ سرورق سے ظاہر ہے "۱۹۱۹ء میں بست و یک بار دو ہزار کی تعداد میں چھاپا گیا تھا۔ دو ہزار کی تعداد قابل تعجب نہ سہی لیکن "بست و یک بار" کا فقرہ ضرور تعجب خیز ہے۔ اگر یہ صحیح ہے تو اس زمانہ کے عوام کا ذوق و شوق قابل رشک نظر آتا ہے کیونکہ اس متمدن دور میں جب کہ تعلیم کا چرچا عام ہو رہا ہے کسی اردو کتاب کو "بست و یک بار" شائع ہونے کا موقع نہیں ملا۔ عام طور پر پہلا اڈیشن اگر دو ہزار کی تعداد میں چھاپا جائے تو مصنف کے وبال جان ہو جاتا ہے۔ چہ جائیکہ "بست و یکبار" شائع کرانے کی ضرورت محسوس ہوتا۔ دیباچہ میں مصنف یا مولف کیونکہ اس ڈراما پر "مولفہ" ہی لکھا ہے، لکھتے ہیں:-

"ڈائرکٹر دی راجپوتانہ مالوہ تھیٹریکل کمپنی اس ناٹک کو پہلے ماہ اگست ۱۹۱۶ء میں طبع کرا چکا ہے مگر پھر اب ترمیم کر کے دو ایک سین سینری مثلاً ایک سین مرغی چور کا اور مالن کا

اضافہ کرکے طبع کرایا ہے۔ اگرچہ یہ ناٹک بظاہر کھیل تماشہ کی
کتاب ہے لیکن حقیقتاً پند نامہ لاجواب ہے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔
اس دیباچہ سے ڈرامانگار کا مقصد اور مطمح نظر ظاہر ہوتا
ہے۔

مرزا صاحب کے ڈراموں کی فہرست میں حسب ذیل ڈرامے شامل ہیں۔
نل دمن ۔ رام لیلا، ماہی گیر، فسانہ عجائب، سروش سخن، ابوالحسن
نیرنگ عشق و حیرت انگیز معروف بہ عشق شہزادہ بے نظیر و ملکۂ مہر انگیز، ناٹک
گلستان بے بہا یعنی عشق و الفت معروف بہ نتیجہ محبت، طلسماتی پتلا، معروف بہ سحر
سامری جمشیدی، گلشن پاکدامنی معروف بہ چندراولی لاثانی۔ وغیرہ۔

قیس | محمد عبدالوحید قیس، متوطن چھپرولی ضلع نخپور کے نام سے حسب ذیل
ڈرامے منسوب ہیں۔

انجام نیک و بد معروف بہ سیف سلیمان۔ نیرنگ الفت معروف بہ خواب
محبت، پسندیدہ جہاں معروف بہ عشق ہرمز و مہر تاباں، دنیا عالم و نور جہاں وغیرہ۔
یہ معلوم نہ ہوسکا کہ انہوں نے کس کمپنی کے لئے ڈرامے لکھے تھے۔

طالب | منشی ونائک پرشاد طالب بنارسی وکٹوریا ناٹک کمپنی کے مشہور ڈراما
نگار تھے۔ ان کے ڈراموں میں عموماً قفل اور مزاحیہ حصہ زیادہ نمایاں نظر
آتا ہے۔ اس کی وجہ یقیناً یہ تھی کہ بالی والا جو اس کمپنی کے مالک تھے
درجہ ہنر لغز طربیہ اداکار تھے اور عوام محض ان کی اداکاری سے۔ لطف
اندوز ہونے تھیٹر میں کھچا کھچ بھرتے تھے۔ ایسی صورت میں طالب کا یہ فرض
تھا کہ وہ ڈرامامیں سب سے پہلے طربیہ اور مزاحیہ حصہ کا خیال رکھیں اور اس
پہلو پر انتہا زور دیں۔

طالب داغ دہلوی کے شاگرد تھے۔ انہوں نے سب سے پہلے اردو اسٹیج کو نثر سے آشنا کیا اور ہندی گانوں کے بجائے اردو گانوں کو مروج کیا ۱۹۲۲ء میں ان کا انتقال ہوا۔ تا دم آخر اردو ڈراما کی خدمت کرتے رہے۔ بالی والہ کی وفات کے بعد انہوں نے کوئی نیا ڈراما نہیں لکھا کیونکہ انہیں یقین تھا کہ بالی والہ جیسا جوہر شناس اور قدردان ملنا دشوار ہے۔ ان کا ڈراما "لیل و نہار" جو لٹن کے ڈرامے "اینڈ مارننگ" سے ماخوذ ہے ان کا شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ اس ڈراما میں بالی والہ "اشرف" کا پارٹ کرتے تھے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ اس پارٹ کو بالی والہ سے بہتر کسی نے اردو اسٹیج پر آج تک نہیں کیا۔ ان کی تصنیفات میں حسب ذیل ڈرامے شامل ہیں۔

اکبر داس۔ دلیر دل شیر، ناداں، گوپی چند، نگاہ غفلت ہرش چند لیل و نہار۔ وغیرہ۔

احسن | منشی مہدی حسن احسن لکھنوی نواب مرزا شوق مصنف مثنوی "زہر عشق" کے پوتے تھے۔ شاعری آبا و اجداد سے ورثہ میں ملی تھی مذاق سلیم گھٹی میں پڑا تھا۔ اسی لئے زبان اور بیان پر عبور تھا اور محاورہ اور روزمرہ پر قدرت تھی۔ باوجود ان خوبیوں کے پرانی لکیر کے فقیر تھے۔ مقررہ حدوں سے ایک قدم آگے بڑھانا ناجائز سمجھتے تھے۔ آپ "الفریڈ تھیٹریکل کمپنی" کے ڈراما نگار تھے جس کے مالک کاؤس جی بہترین اداکار تھے۔ بقول محمد عمر نور الٰہی صاحبان کے "شیکسپیئر کو ہندوستانی (اردو) اسٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب احسن ہی کو حاصل ہے۔" آپ کے زیادہ تر ڈرامے شکسپیئر کے تراجم ہیں۔ آپ کے ترجموں کی ہردلعزیزی کی وجہ بڑی حد تک

کاؤس جی کی بے مثل اداکاری تھی۔ "ہملٹ" اور "رومیو" کے پارٹ کاؤس جی کے شاہکار خیال کئے جاتے ہیں۔ اور یہی ڈرامے احسن کے بہترین تراجم غرض کہ احسن کی کامیابی میں ہندوستانی "الفرڈ" "کاؤس جی کا بھی برابر کا حصہ ہے۔

آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل مشہور ہیں:۔

ہملٹ، گلنار فیروزہ، چندراولی، دلفروش، بھول بھلیاں، شریف بدمعاش، چلتا پرزہ ۔ وغیرہ۔

آخر عمر میں ڈرامانگاری چھوڑ کر مرثیہ خوانی اختیار کی۔ اس سلسلہ میں "حیات انیس" آپ کا ناقابل فراموش کارنامہ ہے۔

**بیتاب** پنڈت نرائن پرشاد بیتاب مہاراج ڈھلارائے کے خلف الرشید ہیں۔ اور فن شعر میں سردار محمد خاں طالب کے غالب کے شاگرد ہیں۔ کبھی کبھی اپنا کلام منشی نظیر حسین سخا کو بھی دکھاتے ہیں۔ احسن کے بعد الفریڈ تھیٹریکل کمپنی کی ڈرامانگاری آپ کے سپرد ہوئی۔

آپ کے ڈراموں میں زیادہ مشہور یہ ہیں:۔

قتل نظیر، زہری سانپ، فریب محبت، مہابھارت، گورکھ دھندا، رامائن کرشن سدھاما، حسن دامن گیر، شکنتلا پرتاب وغیرہ۔

"قتل نظیر" پہلا ڈراما تھا جس کو بیتاب نے تھیٹریکل کمپنی کے لئے لکھا اس زمانہ میں دلی کی ایک رنڈی۔ نظیر نامی مار ڈالی گئی تھی جس کا چرچا لوگوں میں پھیلا ہوا تھا۔ اسی وجہ سے غالباً قتل نظیر دلی میں ہر دل عزیز ہوا تھا۔ "مہابھارت" سب سے پہلے ۱۹۱۳ء میں دہلی میں کھیلا گیا۔ ہندوؤں مذہبی کتابوں اور مقدس روایتوں کو ڈراموں کی شکل میں ڈھالتے ہیں

بنیاب کو بڑی مہارت تھی اور یہی ان کی امتیازی خصوصیت بھی سمجھی جاتی ہے۔
آپ کو ہندی پر عبور تھا۔ اور سنسکرت سے بھی واقفیت تھی بعض جگہ ہندی گیت اُردو سے نہایت شیریں اور موثر ہیں۔ لیکن بعض جگہ جہاں ہندی، سنسکرت، فارسی اور عربی ترکیبیں ملی جلی ہیں وہاں ثقافت بھونڈی ہیں اور بے لطفی ظاہر ہوتی ہے۔

بمبئی سے آپ ایک رسالہ "شکسپیر" نکالتے تھے جس کا مقصد "ڈراما" کی خدمت تھا۔ ایک عرصہ تک اس کے ذریعہ آپ نے اس کمزور صنف کی خدمت کی لیکن بعد میں بعض خاطر شکن واقعات کی وجہ سے رسالہ بند ہو گیا۔

**دیوانہ** منشی غلام علی، دیوانہ "الفرنڈ تھیٹریکل کمپنی" میں اداکاری کیا کرتے تھے۔ تھوڑے ہی عرصہ میں کافی مہارت حاصل کر لی۔ اور اس کمپنی کے مشہور اداکار خیال کیے جانے لگے۔ اس زمانہ میں عام طور پر جب اداکار کہنہ مشق اور تجربہ کار ہو جاتا تھا۔ تو کمپنی کا "اداکار آموز" اور منتظم ہو جاتا تھا۔ اس کے اشارہ پر کمپنی کے کارندے ناچتے تھے اور اسی کا سکہ کمپنی کے نظم سے چلتا تھا۔ اسی سلسلہ میں وہ ڈراما نگاری کا شوق بھی کرتا۔ اور اپنی پسند کے مطابق ڈرامے لکھتا۔ اور اسٹیج کراتا تھا۔ دیوانہ بھی اسی دور سے گذر کر ڈراما نگار ہو گئے۔ آپ کے دو ڈرامے "نائیڈیز دانی" اور "مہر جیا" زیادہ مشہور ہیں۔

**حشر** آغا حشر کشمیری طرز قدیم کے ممتاز ڈراما نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ احسن کے بعد "الفریڈ تھیٹریکل کمپنی" کی ڈراما نگاری آپ کے سپرد ہوئی۔ کچھ عرصہ بعد "شکسپیر تھیٹریکل کمپنی" کے نام سے آپ نے ایک ذاتی کمپنی علیحدہ قائم کی چند دنوں اس کمپنی نے خوب نام اور روپیہ

گایا لیکن جلد ہی آپس کی ناچاقیوں کا شکار ہو گئی۔ مالی نقصان ہونا شروع ہوا اور بالآخر سیالکوٹ میں اس کا دیوالہ نکل گیا۔ حشر کلکتہ پہنچے اور میڈن کے ہاں ملازم ہو گئے۔ یہاں آپ نے فلم میں اداکاری بھی شروع کی اور ڈرامے بھی لکھتے رہے۔

آپ کے مشہور ڈراموں میں حسب ذیل شامل ہیں۔

شہید ناز، مرید شک، میٹھی چھری، خواب ہستی، ٹھنڈی آگ، اسیر حرص، سپید ہوس، سفید خون، خوبصورت بلا، خود پرست، ہلور کنگ، شام جوانی، تصویر وفا، نعرۂ توحید، جرم نظر، ترکی حور، ہندوستان، قدیم و جدید، آنکھ کا نشہ، عورت کا پیار، وغیرہ۔

آپ کو ہندی میں دخل ہے۔ اور حسب ذیل ڈرامے شہرت رکھتے ہیں۔ سورداس، بن دیوی، مادھو مرلی، گنگا ترن، ستیا بن باس، شرون کمار وغیرہ۔

حشر کی ڈراما نگاری کو تین دور میں تقسیم کیا جا سکتا ہے پہلا دور جس میں کہ آپ نے پرانی لکیر پیٹی ہے۔ اور طرز قدیم کی ساری خصوصیتوں کو اپنے ڈراموں میں نمایاں کیا ہے۔ اس کے متعلق زیادہ لکھنے کی ضرورت نہیں۔ اس وجہ سے کہ ہم نے اس طرز پر ایک باب علیحدہ لکھا ہے۔ رہا دوسرا دور تو اس میں آپ نے زیادہ تر شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجمے کئے۔ اس کا ذکر بھی تفصیل کے ساتھ علیحدہ باب میں ہوگا۔ یہ زمانہ یقیناً وہ تھا جب کہ آپ نے "شیکسپیر تھیٹریکل کمپنی" قائم کی تھی۔ آپ نے شیکسپیر کے اتنے ترجمے کئے کہ آپ کو عوام ہندوستانی شیکسپیر کہنے لگے تیسرا دور زیادہ موجودہ سے تعلق رکھتا ہے۔ جب کہ آپ "بولتا فلم" میں کافی دلچسپی لے رہے ہیں۔ حال میں آپ نے جو "بولتے فلم" بنائے ان سے ظاہر

ہے کہ نفسِ مضمون موضوع اور قصہ کے سلسلہ میں طرزِ قدیم کے حدود سے ایک
قدم آگے بڑھانے کی کوشش کر رہے ہیں، مخصوص، مقررہ اور معینہ واقعات
کو چھوڑ کر معاشرتی، سیاسی اور معاشی مسائل کی طرف بھی مائل ہو چکے ہیں۔ گو کہ ان
گتھیوں کو سلجھانا آپ کے بس کی بات نہیں اور ان عقدوں کو حل کرنے کے لئے
آپ کے ناخنِ تدبیر موزوں نہیں لیکن دنیا تو ہی موضوع سے ہٹ کر انسانی زندگی
کے دوسرے اہم شعبوں کی ڈرامے کی دنیا میں ضرورت محسوس کرنا ہمت افزائی
کا مستحق اور لائقِ تعریف ہے۔ زبان اور بیان کا وہی قدیم طرز ہے فنی واقفیت
میں کوئی قابلِ لحاظ اضافہ نہیں ہوا۔

آپ اداکاروں اور فلم کمپنیوں کے حلقہ میں بہت ہر دلعزیز ہیں جس
طرح ناٹک کمپنیاں تجارتی اصول پر قائم ہوئی تھیں۔ اسی طرح فلم کمپنیاں بھی
تجارتی غرض و غایت رکھتی ہیں۔ ان کے اداکاروں مالکوں اور منتظموں کے
پیشِ نظر روپیہ کمانا ہے۔ اور چونکہ حشر بھی ڈرامانگاری سے زیادہ
کاروباری فن سے واقف ہیں اور آپ کے پیشِ نظر بھی صرف تجارتی غرض
ہے۔ اسی لئے فلم کمپنیوں کے آپ ناخدا ہیں۔

ہمیں اندیشہ ہے کہ حشر اس روش سے زبان۔ ادب اور فن کی خدمت
نہیں کر سکتے۔ نہ کر رہے ہیں اور نہ کر سکیں گے ضرورت اس بات کی ہے
آپ زیادہ خلوص اور زیادہ فن کاری سے کام لیں۔ روپیہ تو آپ نے بہت
کمایا اب انصاف اس کا مقتضی ہے کہ تھوڑی سی سچی خدمت کریں اور ڈراما
کے دامن ہی کے لیے علمی، ادبی اور فنی پھول چنیں۔

اردو ڈراما کے سلسلہ میں عوام کے دلوں میں حشر کی ایک خاص جگہ
ہے۔ ان کی نظروں میں وقعت ہے اور ان کی طبیعتیں حشر کی طرف دوسرے

ڈرامانگاروں کی بہ نسبت زیادہ مائل ہیں۔ جس طرح آپ نے عوام کو اردو ڈراما کا چسکا لگایا اور جس طرح اس صنف کو ہردلعزیز بنایا اور دوسرے تفریحوں کی بہ نسبت اس کو زیادہ جاذبِ نظر کیا اسی طرح آپ کا فرض ہے کہ عوام کو صحیح رستہ پر لگائیں۔ جس طرح آپ نے پرانی طرز کی خصوصیت سے علیحدہ ہو کر موضوع کی تلاش میں معاشرتی، سیاسی اور معاشی شعبوں کی طرف متوجہ کی اسی طرح طرز قدیم کی زبان سے ہٹ کر سادہ سلیس اور روزمرہ کو اختیار کریں اور انداز و بیان میں حاضر بیجا گانوں طوالت اور پیچیدگیوں سے پرہیز کریں۔ کیونکہ عوام کی رہنمائی جس طرح حشر کر سکتے ہیں کوئی دوسرا نہیں کر سکتا۔ ایک طرف حشر عوام میں ہردلعزیز ہیں اور دوسری طرف فلم کمپنیوں میں اثر رکھتے ہیں اور اگر وہ چاہیں تو ذرا سی جنبش قلم سے عوام میں بھی صحیح مذاق پیدا کر سکتے ہیں۔ اور فلم کمپنیوں کو بھی زبان۔ ادب اور فن کی خدمت گزاری پر آمادہ

**محشر انبالوی** منشی محمد ابراہیم محشر انبالوی حشر کے شاگرد ہیں۔ انہیں کے نقش و قدم پر چلتے ہیں ہندی سے ناواقف ہیں اور نظم کا حصہ زیادہ کمزور ہے۔

آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل زیادہ مشہور ہیں :۔

آتشی ناگ، نگاہ ناز حسین قاتل، دوزخی حور، شکنتلا، جوش توحید ہندی خنجر، رسیلا جوگی، میراں بائی، دشمن ایمان، غریب ہندوستان، ہمارا خدا چمکتی بجلی، صنم کا پجاری، زہری چھری، خون جگر، ایلچی یونان، جنگ جرمن شام جوانی، عزت خون جگر، سنہری خنجر، وغیرہ۔

**رحمت** منشی رحمت علی لاہور کے مشہور اداکار تھے۔ پہلے "البرٹ تھیٹر" کے مہتمم تھے۔ پھر سیٹھ ہٹو منشی کے "بمبئی پارسی تھیٹر" کے منتظم ہوئے۔

آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل قابل ذکر ہے۔
نرد وجگر، باوفا قاتل، محبت کا پھول، جلاد عاشق تصویر رحمت وغیرہ۔

**نیر** | عشرت حسین نیر کے حسب ذیل ڈراموں کی شہرت حاصل ہوئی علاوہ امید، عبرت فریبی عورت، ایمان، اتحاد، وطن، غیبی تلوار، انصاف نور کی پتلی، دل کا کانٹا، مصطفیٰ کمال۔ وغیرہ۔

**نازاں** | منشی نازاں کی شہرت حسب ذیل ڈراموں کی رہین منت ہے نور وطن، شیر کابل، باغ ایران، نور ریں نار، سخی لیرا، سنار لڑکا، قومی دلیر، عود عرب، خاکی پتلا، صلاح الدین۔ وغیرہ۔

**مرزا عباس** | مرزا عباس نے "نورجہاں" اور "نور اسلام" دو ڈرامے شروع میں لکھے لیکن ان کی کامیابی کے بعد ڈرامانگاری کا شوق زیادہ ہوا۔ اور اس سلسلہ میں آپ نے دو اور ڈرامے لکھے جو "مدن منجری" اور "سحر کاری جاسوس" کے ناموں سے مشہور ہیں۔ غالبًا آپ کا آخری ڈراما "شاہی فرمان" تھا۔

**ذائق لکھنوی** | منشی محمد عبد العزیز صاحب ذائق لکھنوی نے حسب ذیل ڈرامے لکھے۔
کرشن بال لیلا، کنس بدوہ، تیر عرب، فخر عرب، وغیرہ۔

**ہمدم** | جناب ہمدم کے ڈرامے "حشر نشر" اور "علی بابا چالیس چور" مشہور ہوئے۔

**افق لکھنوی** | منشی دوارکا پرشاد صاحب افق لکھنوی نے فصیح اردو میں "رام ناٹک" لکھا۔ یہ مکمل رام چرتر چار جلدوں میں ختم ہوا۔

اُردو ڈراموں میں شاید یہ سب سے طویل ڈراما ہے۔ اور اسی لئے
اسٹیج کے ناقابل۔

**آغا شاعر** | آغا شاعر صاحب قزلباش دہلوی کہنہ مشق شاعر ہیں اور رباعیات عمر خیام کے ترجمے کی وجہ سے اُردو دال طبقہ میں کافی شہرت رکھتے ہیں۔ آپ نے ایک ڈراما "حور جنت" کے نام سے لکھا باوجود زبان کی خوبیوں کے ڈراما اسٹیج پر کامیاب نہ ہو سکا۔ اس کی وجہ طوالت اور قصہ میں تسلسل اور دلچسپی کا فقدان ہے۔

**مائل دہلوی** | جناب مائل دہلوی ایک کہنہ مشق ادیب اور شاعر ہیں ایک عرصہ تک آپ رسالہ "زبان" نکالتے تھے۔ اس کے ذریعہ آپ نے اُردو کی کافی خدمت کی۔ بعد میں اُردو ڈراما نگاری کا بھی شوق ہوا۔ اور چندر گپت، شیخ سنم، گوتم بدھ، جھانسی کی رانی وغیرہ لکھے۔

**شاد** | حضرت شاد کے حسب ذیل ڈرامے مشہور رہے۔
سرفروش، ہمارا گھر، تاجدار، جوگن۔ وغیرہ۔

**اسمعیل** | محمد اسمعیل صاحب کا کھیل ڈراما "فتح حق عرف عریض سلطان" کافی شہرت کا مالک ہے۔

**شیر محمد خان** | خان شیر محمد خان بی۔ اے علیگ نے حسب ذیل ڈرامے لکھے، سکھیا بھارت، دولت ہند ہندوستان وغیرہ۔

**آزاد لکھنوی** | سید انور حسین صاحب آزاد لکھنوی کے حسب ذیل ڈرامے مشہور رہے۔
چاند گہن، ہندوانی جوگن، دل جلی، ہیرا گن، حسن کی چنگاری وغیرہ۔

**رادھے شیام** | پنڈت رادھے شیام کے نام کے ساتھ حسب ذیل ڈرامے منسوب ہیں۔

ویر ابھمنیو، پرہلاد بھگت، پریم ارجن، مشرقی حور، سری کرشن اوتار وغیرہ۔

**دلاور شاہ صاحب** | سید دلاور شاہ صاحب "الکزنڈرا تھیٹریکل کمپنی" کے طربیہ اداکار تھے۔ ۲۶ فروری ۱۹۲۴ء کو آپ کا ڈراما "پنجاب میل" "راما تھیٹر" دہلی میں اسٹیج ہوا۔

**افسوس** | افسوس کے حسب ذیل ڈرامے مشہور ہیں۔
تبدیلی قسمت، ظلم دمشق، وغیرہ۔

**مراد** | منشی مراد علی مراد کے حسب ذیل ڈراموں کی وجہ سے شہرت حاصل کی۔

دھوپ چھاؤں، پتنی پرتاپ، اختر ہند، وغیرہ۔

**مخلص** | منشی انوار الدین مخلص حیدرآباد دکن کے مشہور ڈراما نگار خیال کیے جاتے ہیں۔ مختلف کمپنیوں میں ڈراما نگار رہے اور عمر بڑا حصہ اسی میں صرف کیا۔ بلکہ آخر عمر تک اسی میں منہمک رہے آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل زیادہ مقبول ہوئے

ہار جیت، دھوپ چھاؤں، کالی ناگن، قیمتی آنسو۔ وغیرہ۔

**اعظم** | منشی بہادر علی اعظم نے مخلص کے بعد حیدرآباد میں کافی شہرت حاصل کی "دکن پارسی تھیٹریکل کمپنی" کے مالک "مدنی نواب" نے آپ کی سرپرستی فرمائی اور آپ کے اکثر ڈرامے اس کمپنی نے اسٹیج کیے۔ آپ کے بعض مشہور ڈرامے حسب ذیل ہیں۔

دکھیا دلہن، حوا، بالغ، آج کل، شریف دوست، وغیرہ۔

| | |
|---|---|
| عباس علی | عباس علی "مجیبلی کمپنی" کے مشہور اداکار تھے۔ اداکاری میں شہرت حاصل ہوئی تو ڈراما نگاری کی سوجھی۔ آپ کا ایک ڈراما "زنجیر گوہر" مشہور ہے۔ |
| ریاض | ریاض الدین صاحب ریاض نے حسب ذیل ڈرامے لکھے۔ شیریں فرہاد۔ دبدبہ، مالن کی بیٹی۔ وغیرہ۔ |

# شکسپیر کے ترجمے

جب مغلوں کو زوال اور انگریزوں کو عروج ہوا اور انگریزی تعلیم اور تہذیب کا شور ہونے لگا تو کلکتہ اور بمبئی میں مغربی طرز کے تھیٹر قائم ہونے لگے۔ شروع شروع میں یہ تھیٹر صرف انگریزوں کے ہاتھوں میں تھے۔ لیکن رفتہ رفتہ ان میں بعض دولت مند اور صاحبِ ذوق ہندوستانی بھی داخل ہو گئے ان کا دیکھا دیکھی اور قائحین کے اثر سے اردو تھیٹروں میں بھی ایک انقلاب کی لہر دوڑ گئی۔ اور ان کی تقلید میں شکسپیر کے ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنانے کی کوشش ہونے لگی۔ محمد عمر نور الہٰی صاحبان کی رائے میں "شکسپیر کو ہندوستانی اسٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب احسن ہی کو حاصل ہے۔ "مہدی حسن احسن لکھنوی الفرڈ تھیٹریکل کمپنی کے ڈراما نگار تھے جس کے مالک اور مشہور ترین حزنیہ اداکاری کاؤس جی کھٹاؤ تھے۔ احسن کے قدیم ترین ترجمے "خون ناحق" اور "شہید وفا"

ہیں۔ جو ۱۸۹۸ء میں اسٹیج کئے گئے۔ ''دی انڈین تھیٹر'' کے مصنف پروفیسر
یاجنک کا بیان ہے کہ ۱۸۸۵ء میں بالی والا کی وکٹوریہ ناٹک کمپنی
لندن پہنچی۔ یاجنک کی تحقیق میں ۱۸۹۱ء سے پہلے شکسپیر کا کوئی ترجمہ اسٹیج
نہیں کیا گیا۔ پھر بعض لوگوں کا یہ خیال کہ بالی والا نے لندن میں شکسپیر
کے طربیہ ڈرامے اسٹیج کئے کہاں تک صحیح ہو سکتا ہے؟ یا تو بالی والا نے
جو کہ ڈراما نگار تھے خود ترجمہ کئے ہوں گے۔ یا رونق یا کسی اور ڈراما
نے جن کا پتہ نہیں چلتا۔ بہر حال شکسپیر کے سب سے پہلے ترجمہ یا مترجم کے
متعلق وقت اور نام معین کرنا بہت مشکل ہے۔ ایسی صورت میں احسن
کو سب سے پہلا مترجم نہیں تو کم از کم سب سے پہلا ''اچھا'' مترجم ضرور
کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ احسن کے ترجموں کو دوسرے تمام پرانے ترجموں
پر زبان اور بیان کے لحاظ سے فوقیت حاصل ہے۔

اُردو سے پہلے مرہٹی اور بنگالی میں شکسپیر کے ڈرامے منتقل
ہو چکے تھے۔ بنگالی میں ''کامیڈی آف ایررز'' کا ترجمہ ''کسم کماری'' ۱۸۷۴ء
میں کھیلا جا چکا تھا۔ اور مرہٹی میں اسی ڈراما کا ترجمہ ۱۸۷۹ء ''[illegible]''
کے نام سے اسٹیج ہو چکا تھا۔ بنگالی اور مرہٹی میں اولیت کی وجہ غالباً
یہ ہو گی کہ اُردو داں طبقہ کی بہ نسبت بنگالیوں اور مرہٹوں نے انگریزی
زبان کی طرف جلد توجہ کی۔

نہ صرف یہ بتانا مشکل ہے کہ اُردو میں سب سے پہلے کب اور کس
نے شکسپیر کا ترجمہ کیا بلکہ یہ بھی صحیح بتانا مشکل ہے کہ کون سا ڈراما کس
کا ترجمہ ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ایک ہی نام کے متعدد ڈرامے
ہیں کوئی کسی کے نام سے منسوب ہے۔ اور کوئی کسی کے۔ مثلاً بھول

بھول بھلیاں ایک فیروز شاہ خان کا ہے۔ دوسرا عبدالکریم کا اور تیسرا ستیارام کا اور چوتھا۔ احسن کا۔ چونکہ Comedy of Errors کی مناسبت سے بھول بھلیاں زیادہ موزوں ہے۔ اسی لئے بعض لوگوں نے چاروں شکسپیر کے اسی ڈرامے کا ترجمہ بتایا۔ حالانکہ پہلے تین اس کے ترجمے ہیں اور چوتھا۔

[illegible] کا دوسری وجہ یہ ہے کہ اکثر ڈرامے نایاب ہیں۔ ڈرامے اسٹیج کے خاطر لکھے جاتے تھے۔ اسی لئے ان کا مقصد اولین اداکاروں کو یاد دلانا تھا طباعت کی فکر کی جاتی تھی اور نہ اہتمام ایسی صورت میں ڈراموں کا تلف ہونا ضروری تھا۔ اور اداکاروں کے سینوں میں ہمیشہ کے لئے محفوظ رہنا ناممکن تھا۔ تیسری وجہ یہ تھی کہ اشتہاروں میں ڈرامانگار کے نام کی بجائے کمپنی کے منتظم یا مالک کا نام ہوتا تھا اسی لئے عوام کا ڈرامانگار سے واقف ہونا مشکل تھا۔ جب ڈراما نگار کا نام ہی نہ ہوتا تھا تو اس کا پتہ چلانا کہ اصل ڈراما کس سے ترجمہ یا اخذ کیا گیا ہے ظاہر ہے کہ قریب قریب ناممکن تھا۔ چوتھی وجہ ڈرامے شائع ہوئے اور جن کے مترجم کا نام بھی معلوم ہوا ان کی ہیئت اتنی بدلی ہوئی پائی گئی۔ کہ انہیں شکسپیر کے کسی مخصوص ڈراما سے منسوب کرنا مشکل تھا قصہ کو جس طرح چاہا اپنا لیا۔ کرداروں میں کمی بیشی کر دی! آغاز یا انجام بدل دیا اور نام ہندوستانی یا دوسرے ملک کے رکھدیئے یہ تھا دراصل شکسپیر کے ڈراموں کے ترجمہ کا طریقہ ایسی صورت میں کون سا ڈراما کس کا ترجمہ ہے بتانا کوئی آسان کام نہیں۔

شکسپیر کے ترجمے اسٹیج کے لئے کئے گئے۔ اور یہ ظاہر ہے کہ تھیٹریکل کمپنیاں عوام کے ہاتھوں میں نہیں اور اب بھی نہیں۔ ان کمپنیوں کے اداکار

منتظم اور ڈراما نگار جنہیں منشی کہا جاتا تھا۔ سب کے سب طبقہ عوام سے تعلق رکھتے تھے اداکار بھی غیر تعلیم یافتہ اور ڈراما نگار بھی شُدبُد اردو فارسی پڑھے لکھے تک بند ہوا کرتے تھے۔ ایسی صورت میں شکسپیر کے تراجم کس طرح کے گئے ہوں گے! اگر خوش قسمتی سے کوئی منشی جی انگریزی پڑھے لکھے ہوئے تو پھر انہوں نے پیچھے کر گرا کے پڑھا اردو ڈکشنری کی مدد سے الٹا سیدھا ترجمہ کیا ورنہ عموماً یہ ہوتا تھا کہ منتظم، مالک یا کوئی اور انگریزی داں قصہ سمجھا دیتے تھے۔ اور یہ اصل قصہ کو گھٹا بڑھا کر ڈراما کی شکل میں منتقل کر دیتے تھے۔ ان حالات کے مدنظر ظاہر ہے کہ شکسپیر کی کتنی خوبیاں باقی رہ سکتی تھیں۔ ملاحظہ ہو ( [illegible] [illegible] ) کا ترجمہ "سفید خون" دارا ( [illegible] ) عالی جاہ۔ میں ان باتوں کو پسند نہیں کرتی کہ جبل سے انسان کی پسند کو شکار کیا جاتا ہے۔

دارا۔ دنیا کو ہیں پسند۔

قاقان [illegible] مجھ کو نہیں پسند

دارا۔ خدا کو تو ہے پسند۔

. . . . . . . . . .

پیرم Kent تو کیا میں اس بیہودہ وجہ سے اپنی اشتہیہ امید کی لگام مہیان آرزو کی طرف سے موڑ دوں گا۔

. . . . . . .

دارا کا گانا۔

بد نصیب ادا ہم کہ ہیں کیوں ستا رہا ہے
ملنے کب تھے اس قدر جو تو یوں رلا رہا ہے

یہ کس کا مدعا ہوں کہ امید بے حوصلہ ہوں
اے میرے خدا میں کیا ہوں جو فلک ستا رہا ہے

نہ ایک اشک جان و دل نذر ہو گئے سب　　روئے کہاں غریب آنکھوں کے اب الو ہیں گیا بار ہے

یہ ترجمہ سردار احمد کا ہے جو کسی زمانہ میں البرٹ کمپنی کے ادا کار تھے۔

وہ حضرات جو شکسپیر کے ڈرامے کے معانی و مطالب سمجھ سکتے تھے زبان و بیان کی مجبوریوں کی وجہ سے اردو میں منتقل کرنے پر قابو نہ تھے انگریزی فقروں کی دلچسپی اور خوبی کو قائم رکھنے کی کوشش میں انہوں نے زبان کی غلطی، فقروں میں بے ربطی اور محاورہ کی غلطیوں کا خیال نہیں رکھا لالہ سنتیا رام بی۔ اے اسسٹنٹ انسپکٹر مدارس الہ آباد کا ترجمہ "بھول بھلیاں" اس کی دلچسپ مثال ہے۔ ملاحظہ ہو صفحہ ۱۰۔

"ستا صاحب جب آپ کھانا کھانے بیٹھے اس وقت آپ دل لگی کیجئے۔ میں بیوی کے پاس سے دوڑتا ہوا آیا ہوں اور اگر میں لوٹ جاؤں گا تو بیوی آپ کا قصور میرے سر پر اُتاریں گی۔ میری دانست میں تو آپ کا پیٹ میرے پیٹ کی طرح آپ کا گھنٹا ہونا چاہیئے تاکہ وقت پر مکان پر چلنے کی اطلاع کر دے جس سے کہ آدمی بھیجنے کی ضرورت نہ رہے۔

۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۱۰۱۰۱۰۱۰۱۰۱۰۱۰۱۰۱۰۱۰۱۰۱۰۱۰۱

صفحہ ۱۱۔ یوسعید! قسم خدا کی بچا صاف جواب دو۔ تم نے وہ روپیہ کیا کیا اور کہاں رکھا نہیں تو ہم تمہارے اس تمسخر سے بھری ہوئی کھوپڑی کو توڑ ڈالیں گے۔ اب اس وقت ہماری طبیعت نادرست ہے اور تو ہم سے چیالاکی باتیں کر رہا ہے۔ جو ہم نے تجھ کو ہزار نشان دئے تھے وہ تو نے کیا کیا"

بہت کم ایسے مترجم ہیں جنہوں نے شکسپیر کے معانی و مطالب کو بھی ہاتھ سے جانے نہ دیا۔ اور زبان و بیان کا بھی خیال رکھا۔ ان میں سید نقل حسین

صاحب ناتر قابل ذکر ہیں۔ انہوں نے شکسپیر کا پورا ڈرامہ بلا کسی کمی و بیشی کے منتقل کیا اور مصنف کی اصلی جھلک حتی الامکان دکھانے کی کوشش کی نام اور مقام تک نہیں بدلے۔ اس وجہ سے ان کے دونوں ترجمے "تسخیر فرانس" اور "جولیس سیزر" دوسرے اردو ترجموں میں ایک خصوصیت رکھتے ہیں۔ ترجمے کا نمونہ ملاحظہ ہو "تسخیر فرانس" تیسرا ایکٹ، پہلا سین صفحہ ۳۰ "ہار فلور" کے سامنے ہنری اپنے ساتھیوں کو جوش دلاتا ہے۔

"جوں ہی قرنائے جنگ کی آواز ہمارے کانوں میں آئے تو شیر کی طرح بپھر جائیں۔ ہمارے رگوں اور پٹھوں میں جستی دوڑ جائے۔ خون جسم میں بجلی کی سی تیزی کے ساتھ گردش کرنے لگے اور مصلحت وقت ہمارے طبعی علم و ملاطفت کو غیض و غضب کا جامہ پہنا دے۔ ہماری آنکھیں غصہ سے مشتعل ہو کر کالی کالی بھوؤں کے نیچے ایسی ڈراونی معلوم ہوں کہ تاریک گڑھوں میں ہیبت ناک اژدھے ہیں جو اپنے بھیانک منہ سے شعلے اگل رہے ہیں۔ دانت پیس پیس کر ہونٹوں کو لبوں میں دبائے نتھنے پھلائے بے جگر ہو کر دشمن پر جا پڑو۔"

"جولیس سیزر" میں مترجم نے بعض لاطینی ناموں کو سلیم صاحب کے مشورے سے اردو میں ڈھالا ہے۔ اس ترجمہ کی زبان "تسخیر فرانس" سے بہتر ہے۔ اس کا نمونہ ملاحظہ ہو صفحہ ۱۶ تیسرا سین ۱۔

کاسکا ...... میں نے طوفان کو دیکھا ہے کہ جن کے ایک جھونکے نے بڑے بڑے تناور درختوں کو جڑ پیڑ سے اکھاڑ

پھینکا ہے۔ اور میں نے پر حوصلہ سمندر کو بھی دیکھا ہے۔ کف آلود بپھرتے اور غراتے ہوئے کہ بن پڑے تو زبان درازیاد لوں پر چڑھ دوڑے مگر ماشاء وکلا عمر بھر میں ایسا آگ برسانے والا طوفان میں نے کبھی نہیں دیکھا۔"

صفحہ ۲۵۔ دوسرا ایکٹ، پہلا سین، برطوس۔

"اے سازش کیا رات کو بھی تو اپنی بھیانک صورت دکھاتے ہوئے جھجکتی ہے جبکہ شرارت کھلے بندوں چلتی پھرتی ہے اف اتو پھر دن دھاڑے ایسی تیرہ و تار غار پائے گی جو تیرے لئے خونی تیوروں کی پردہ داری کر سکے۔ اے سازش تیرے لئے تبسم و ملاطفت کا غازہ موزوں ہے۔ پھر تجھے کسی حجاب کی حاجت نہ ہوگی ورنہ اگر تو اپنے اصلی خدوخال کے ساتھ برآمد ہوئی تو بہر ظلمات کی تیرگی بھی تیرے رخ کا نقاب نہ بن سکے گی۔"

شکسپیر کے تراجم کی ایک خصوصیت یہ بھی قابل غور ہے کہ اصل قصہ کے درمیان مزاحیہ نقل خواہ مخواہ ٹھونس دی جاتی تھی لعبض دفعہ تو خود شکسپیر کے ہاں اس قسم کی چیزیں ملتی ہیں لیکن مترجم اکثر دبیشتر اسی مذاق کو منتقل نہیں کرتا بلکہ عوام کے پسند کی کوئی رکیک اور مبتذل نقل تماشائیوں کو ہنسانے اور خوش کرنے کی خاطر رکھ دیتا تھا۔ مثال کے طور پر "ہملٹ" میں گورکنوں کا مذاق کس قدر دلچسپ ہے اور (Richard III) میں Edward IV & Edward ... کی ظرافت کتنی دل پسند ہے لیکن مترجم انہیں چھوڑ کر بالکل ہی دوسری واہیات نقل داخل کرتا ہے۔ اس کی وجہ ایک تو یہ تھی کہ انگریزی مذاق کو اردو میں منتقل کرنے کے لئے

جو صلاحیت اور قابلیت کی ضرورت تھی وہ ان ترجموں میں مفقود تھی اور دوسری وجہ غالباً یہ تھی کہ تماشائی ابتذال کے عادی ہو چکے تھے۔ اور انہیں سنجیدہ اور شائستہ مذاق پسند نہ تھا۔ اس لیئے روپیہ کمانے کی خاطر جو کہ کمپنی اور ڈراما نگار کا واحد مطمح نظر تھا۔ اس قسم کی چیزوں کو داخل کیا گیا۔ اس قسم کی مزاحیہ نقل کا ایک نمونہ "کالی ناگن عرف زن مرید مصنفہ و مرتبہ منشی نور الدین مخلص و منشی محشر" میں ملاحظہ ہو۔

ذات شریف اور شیر دل کا گانا:-

ذات شریف مارول گھونسہ۔

شیر دل ۔ ماروں گھونسہ

ذات شریف ۔ دوں تھپٹر

شیر دل ۔ دوں لپٹر

ذات شریف ۔ جا گھر جا۔

شیر دل ۔ جا ، جا

ذات شریف ۔ تیری بی بی میری

شیر دل ۔ ہاں ہاں تیری بی بی میری بنے

. . . . . . . . . . وغیرہ۔

ان خصوصیات کے بیان کے بعد ہم مختلف تراجم کا علیحدہ علیحدہ ذکر کریں گے۔

(comedy of errors) کے دو ترجمے ہوئے ایک "گورکھ دھندا" اور دوسرا "بھول بھلیاں"۔ پہلا ترجمہ نارائن پرشاد بیتاب نے کیا۔ اور دوسرا لالہ ستیا رام بی، اے اسسٹنٹ انسپکٹر مدراس

الہ آباد نے بتایا ہے کہ منشی ڈراما نگار تو ہیں لیکن بالکل پرانے اسکول سے تعلق رکھنے والے۔ ترجمہ میں جا بجا تبدیلیاں کر دی گئیں در اصل قصہ سے ہٹ کر ہندوستانی تماشائیوں کو خوش کرنے کی خاطر گانے، مزاحیہ مکالمے اور اسی قسم کی اناب شناپ چیزیں ٹھونس دی گئیں۔ سنتیارام شکسپیر کے ڈرامے کی ساری خوبیوں کو سمجھ تو سکے۔ لیکن اردو میں منتقل کرنا ان کے بس کا کام نہ تھا۔ کیونکہ زبان اور بیان پر قدرت نہ تھی ترجمہ کی زبان غلط اور فقروں میں تسلسل اور روانی مفقود ہے۔ دو اور ترجمے "بھول بھلیاں" کے نام سے ہیں ایک عبدالکریم صاحب کا اور دوسرا فیروز شاہ خاں کا۔ مگر یہ غیر معروف ہیں۔

(A midsummer Nights Dream) کے ترجمے کا ذکر ڈاکٹر عبداللطیف نے کیا ہے۔ لیکن ہمارے خیال میں وہ اسٹیج نہیں کیا گیا۔ اور اگر کیا بھی گیا تو یقیناً مشہور نہیں ہوا۔ بنگالی میں بھی اس کا ترجمہ ہوا۔ کرداروں کے نام اور معاشرت مسلمانوں کی سی بتائی گئی۔ اور ذیلی پلاٹ حذف کر دیا گیا۔ اس کے علاوہ اور بھی چھوٹی چھوٹی تبدیلیاں کی گئیں مگر بنگالی اسٹیج پر کافی مشہور رہا۔ ایک اردو ترجمہ "انجام الفت" محمد اظہر صاحب کے نام سے منسوب ہے۔

(The merchant of venice) کا ترجمہ منشی مہدی حسن احسن لکھنوی نے "دلفروش" کے نام سے کیا اور جس کو الفریڈ کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۰ء میں کھیلا۔ اس کی فضا اسلامی معاشرت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ اور یہ نبھ بھی گئی۔ کیونکہ مسلمانوں اور یہودیوں کے تعلقات ایک زمانہ سے ناخوشگوار ہیں۔

(Orlando) (As you Like) میں جس طرح ڈراما کے شروع میں دعا کرتا ہے کہ خدا اس کو بڑے بھائی کے شر سے

بجائے اسی طرح اس ترجمہ میں "دیسانیو" کو دعا مانگتے ہوئے دکھایا گیا ہے
"رومیو اینڈ جولیٹ" سے بھی بعض جگہ استفادہ کر کے عشق و محبت کی
آگ کو تیز تر بھڑکایا گیا ہے۔ "دیسانیو" کا بڑا بھائی "پورشیا" کو حاصل
کرنے میں ناکام ہو کر۔
(Restoration comedy) کے اصول کی پیروی میں
شراب خواری اور بدکاری میں مصروف ہو جاتا ہے ڈراما کی کامیابی دراصل
سہراب جی کی بوجہ سے ہوئی جنہوں نے یہودی "شائی لاک" کا پارٹ نہایت
عمدگی کیا ہے۔ مرہٹی ترجمہ بڑی حد تک شکسپیر کے خیالات کا آئینہ دار ہے
لیکن اردو ڈراما کی آدھی کامیابی نصیب نہ ہوئی۔ عیسائی اور یہودی
مذہب کے تعصب کی بجائے بدھ مت کے پیرو اور برہمنوں کا تعصب
دکھایا گیا لیکن اس کوشش میں تصنع اور بناوٹ کی جھلک نمایاں ہے۔
پروفیسر "دیاجنگ" نے دو اور قدیم اردو ترجموں کا ذکر کیا ہے۔ ایک
"چاند شاہ سودخوار" اور دوسرا "ونیس کا سوداگر۔"
(The taming of the shrew) "ہٹیلی دلہن" کو
مختلف ناٹک کمپنیوں نے اسٹیج کیا اور اب حال میں مدن کمپنی کلکتہ نے ٹاکی
بنایا۔ ٹاکی بناتے وقت یقیناً مشہور اداکار (Douglas
(The Taming of The shrew) کا (Fair banks)
پیش نظر تھا۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ مسٹر کیلکر نے جیسے ساہونا گر کمپنی پونا نے
۱۸۹۱ء میں اسٹیج کیا۔ مترجم نے بڑی خوبی اور کافی محنت سے مرہٹی کا
جامہ پہنایا۔ شکسپیر کے مرہٹی تراجم میں اس سے بڑھ کر کسی ترجمہ کو کامیابی
نصیب نہ ہوئی اور اس ڈراما کی بدولت کمپنی نے کثیر دولت اور بڑا نام کمایا۔

As You Like It کا اردو ترجمہ ولایت حسین صاحب
نے "پسند خاطر" کے نام سے کیا۔ مولانا عبدالحق نے اس نام پر اعتراض کیا
ہے اور ایک بہتر نام "من بھائے کا سودا" تجویز کیا۔ کرداروں کے سب
نام ہندوستانی رکھے گئے اور (Touchstone) کو ویتنگ کے
نام سے منتقل کیا گیا۔ "ذ" "ڑ" اور "خ" کو یکجا کرنا واقعی دلچسپ چیز
تو ہے۔ لیکن اردو ڈراموں میں اس سے بھی زیادہ عجیب و غریب نام
ملیں گے۔ یہاں غالباً مزاحیہ عنصر میں اضافہ کرنے کی کوشش میں اس قسم کا
عجیب نام تجویز کیا گیا۔ نثر کا ترجمہ نثر میں اور نظم کا گیتوں میں ہے گیتوں کو
پرانی لکیر سے ہٹنے اور نئے رستہ پر چلنے کی کوشش میں کمزور کر دیا گیا
ہے۔

(Twelfth Night) کا ترجمہ منشی مہدی حسن احسن
لکھنوی نے بھول بھلیاں کے نام سے کیا جس کو الفریڈ کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۵ء
میں اسٹیج کیا۔ پروفیسر یا جنگ لکھتے ہیں کہ مسٹر گپتا اور محمد اکبر لطیف نے اس
ڈراما کو غلطی سے ۔

(Comedy of Errors) کا ترجمہ سمجھا۔ ہمارے خیال
میں جیسا کہ ہم نے شروع میں لکھا ہے۔ (Comedy of
Errors) کا ایک ترجمہ بھول بھلیاں کے نام سے ہے جس کو
احسن نے نہیں بلکہ لالہ سیتا رام نے منتقل کیا۔ تینوں مصنفوں نے
لالہ سیتا رام کے ترجمہ بھول بھلیا کو احسن کا بھول بھلیا سمجھا اور
سب کے سب غلط فہمی میں مبتلا ہو گئے۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ۔ بی
ایچ پنڈت۔ بی اے۔ ال۔ ال بی نے کیا جس کو ۱۹۱۰ء میں وہی ،

اولڈ سخت ناٹک کمپنی نے اسٹیج کیا۔

(Measure for measure) کا ترجمہ آغا حشر کشمیری نے "شہید ناز" کے نام سے کیا اور نیو الفریڈ کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۵ء میں اسٹیج کیا۔ ڈراما اپنے مخصوص انداز میں باغ کے منظر سے شروع ہوتا ہے جہاں سہیلیاں فطرت کی گلکاری سے متاثر ہو کر بہاریہ گیتیں گاتی ہیں۔ دفعتاً پردہ اٹھتا ہے اور دربار کا سین پیش نظر آتا ہے جلاد تیغ کھینچا ہے اور وہ دلیس شیو "اپنی بدکاری کی سزا بھگتا ہی چاہتا ہے کہ "انجیلو" اس کو بر وقت موت کے منہ سے بچا لیتا ہے۔ ڈراما میں بیشمار تبدیلیاں کی گئی ہیں اور تماشائیوں کو خوش کرنے کی خاطر حسب ضرورت اضافہ اور حذف سے کام لیا گیا ہے۔ مرہٹی اسٹیج پر "اسا بیٹا" بہت مشہور ہے اور ترجمہ بھی کافی مشابہت رکھتا ہے۔ نہ زیادہ تبدیلیاں کی گئیں اور نہ زیادہ اضافہ نمایاں ہے ۱۹۰۹ء میں ناٹک کمپنی پونا نے اسٹیج کیا بنگالی ترجمہ شاید سب سے زیادہ آرٹ کے نقطۂ نظر سے کامیاب ہے "بابا" کے نام سے رور ندر ناتھ رے نے بنگالی میں ترجمہ کیا اور ۱۹۱۰ء میں کلکتہ میں اسٹیج کیا گیا۔ (The Tempest) کا ترجمہ بتیاب نے "خدا داد" کے نام سے کیا۔ دراصل اس میں اس قدر تبدیلیاں کی گئیں کہ اس کو ترجمہ نہیں کہا جا سکتا ۱۸۹۱ء میں پارسی کمپنی بمبئی نے "اسٹیج کیا" خدا داد کے نام سے دو اور ڈرامے بھی ملتے ہیں ایک کے متعلق گمان کیا جاتا ہے کہ منشی کریم الدین نے "پرکلیز" سے ترجمہ کیا۔ اور دوسرے کو حسینی میاں ظریف کی تصنیف بتایا جاتا ہے۔

(Cymbeline)

ہندوستانی اسٹیج پر بہت ہر دلعزیز ہوا۔ اُردو میں اس کے تین ترجمے مشہور ہیں ایک "ظلم ناروا"، جس کو امپیریل تھیٹریکل کمپنی بمبئی نے سنہ ۱۸۹۹ء میں اسٹیج کیا دوسرا "میٹھا زہر"، مترجمہ منشی مصطفیٰ سید علی جس کو پارسی کمپنی بمبئی نے سنہ ۱۹۰۰ء میں اسٹیج کیا۔ اور تیسرا "سیملین"، مترجمہ عبد العزیز۔ ان تینوں میں "میٹھا زہر" زیادہ پسند کیا گیا۔ پارسی کمپنی کے چوٹی کے کھیلوں میں شمار کیا گیا اور کمپنی کی شہرت کا باعث ہوا۔ اس کا مرہٹی ترجمہ "تارا" کے نام سے مہاجنی ایم۔ اے نے کیا جس کو چنا کرشنا کمپنی پونا نے سنہ ۱۸۷۹ء میں اسٹیج کیا۔ ایک گجراتی ترجمہ "دکھاڈی اشرم" نے کیا جس کو پارسی کمپنی نے سنہ ۱۸۷۰ء میں کھیلا۔ اور بنگالی ترجمہ "کسم کماری" کے نام سے مسٹر چندر اکلی گھوش نے اولڈ جوراسنکے تھیٹر کلکتہ کے لئے کیا۔ سنہ ۱۸۷۲ء میں یہ ترجمہ پبلک کے آگے پیش کیا گیا۔ گجراتی ترجمہ میں صرف اصل قصہ کا اہم جزو باقی رکھا گیا ہے۔ باقی بہت تبدیلیاں کر لی گئی ہیں۔ ڈراما کا ماحول مشہور مغل شہنشاہ اکبر اعظم کے درباری رنگوں میں رنگا گیا ہے۔ بر خلاف اس کے بنگالی ترجمہ بہت زیادہ اصل قصہ کا ممنون احسان ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ مصنف کے صحیح خیالات اور حقیقی احساسات کی ایک جھلک ترجمہ میں رونما ہو۔ اس لئے یہ ترجمہ کافی دل پسند ہوا۔ اُردو ترجمہ میں پرانی خصوصیات صاف طور پر جھلکتی ہیں۔ حسب منشا رنگ بیشی اور خواہ مخواہ کا ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ نیز تو ت گانے وغیرہ ٹھونس دیئے گئے ہیں۔ ( The Winter's Tale ) کے اُردو میں دو ترجمے ہوئے۔ ایک ترجمہ محمد شاہ نے کیا اور دوسرا حشر نے۔ حشر کا ترجمہ "مرید شک"، زیادہ مشہور رہے۔ الفریڈ کمپنی بمبئی نے سنہ ۱۸۹۸ء میں اسٹیج کیا۔ "دی انڈین تھیٹر" کے مصنف پروفیسر یاجنک نے "مرید شک" کو احسن کی

کا ترجمہ لکھا ہے لیکن محمد عمر نورالہٰی صاحبان اور بعض دوسرے مصنفوں نے اسے حشر کے نام سے منسوب کیا ہے۔ ہمارے خیال میں اختلاف کی وجہ یہ ہوئی کہ الفریڈ کمپنی کے ڈراما نگار پہلے احسن تھے۔ اور جب انہوں نے اپنے آپ کو اس سے علیحدہ کر لیا۔ تو بعد میں یہ خدمت حشر کو ملی۔ اور چونکہ الفریڈ کمپنی نے اس ڈراما کو پہلے پہل اسٹیج کیا تھا۔ اس وجہ سے شاید احسن اور حشر کے دو نام جو الفریڈ کمپنی سے وابستہ تھے لیے گئے۔ اور ان میں اختلاف رونما ہوا۔ اس کا مرہٹی ترجمہ چار سال پہلے یعنی ۱۸۹۳ء میں "فیوالکر" نے کیا اور ناٹکا لا کمپنی پونا نے اسٹیج کیا۔ اس گجراتی ترجمہ کو بھی مارتی کمپنی بمبئی نے پیش کیا۔ مرہٹی ترجمہ میں بیوی کے انتخاب کا ذریعہ عشق و عاشقی نہیں بلکہ قدیم ہندوستانی رسم "سوئمبرا" دکھایا گیا ہے۔ مگر گجراتی ترجمہ میں زیادہ آزادی برتی گئی ہے۔ اور دراصل مصنف کی اصلی خوبیوں کی جھلک اس ترجمہ میں مفقود ہے۔

( Richard III ) کے اردو میں دو ترجمے ہیں۔ ایک آغا محمد نے کیا جو غیر معروف ہے۔ اور دوسرا آغا حشر نے "سفید خون" کے نام سے کیا جو مشہور زمانہ ہے۔ اس کو پارسی کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۶ء میں اسٹیج کیا۔ یوں تو بیشمار تبدیلیاں اردو ترجمہ کی خصوصیت میں داخل ہیں لیکن اس کا خاتمہ بالکل ہی بدل دیا گیا ہے۔ تیسرے ایکٹ میں آرتھر اپنے ساتھیوں کے ساتھ چڑھائی کرتا ہے غاصب کے سارے منصوبے نقش بر آب ثابت ہوتے ہیں اور اس کو گرفتار کر لیا جاتا ہے۔

آرتھر تخت نشین ہوتا ہے۔ اور ( Olan-che ) سے شادی کرتا ہے۔ اور اس کی خواہش پر ظالم کو حبس دوام کی سزا سناتا

ہے۔ اس طرح شکسپیر کی حزنیہ کا خاتمہ بالکل بدل دیا گیا۔ اس کے علاوہ
(Falconbridge) کی مزید ازظرافت کی بجائے ایک دوسرا
داہیات ذیلی قصہ داخل کیا گیا ہے۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ یل۔ این۔ جوشی
نے "گاپی دھراجہ" کے نام سے کیا جس کو "ساہوناگر" کمپنی پونا نے
سنہ ۱۹۰۴ء میں اسٹیج کیا۔ (Titus Andronicus) کا ترجمہ اے۔ پی
لطیف کا ڈراما "جنون وفا" سمجھا جاتا ہے لیکن بعض اصحاب اس کو "رومیو اینڈ
جولیت" کا ترجمہ خیال کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈراما کو اس طرح اپنا لیا
گیا ہے۔ یا کچھ اس بدسلیقگی سے تبدیل کر لیا گیا ہے۔ کہ "رومیو اینڈ جولیٹ"
کا چربہ معلوم ہوتا ہے اور نہ
(Titus Andronicus) کا ترجمہ سنہ ۱۹۱۰ء میں شکسپیرین
کمپنی بمبئی نے اسٹیج کیا اور غالباً اسی سبب سے اس ڈراما کا شکسپیر کا ترجمہ
خیال کیا گیا اور کسی نہ کسی شکسپیر کے ڈراما سے زبردستی منسوب کر دیا گیا۔
اس کمپنی کے مینیجنگ پروپرائیٹر مسٹر ڈی۔ کے ناٹک مے رومن لباس اور
رومن سینری کی تیاری میں کثیر روپیہ صرف کیا باوجود اس کے یہ ڈراما
کامیاب نہ ہوا البتہ مسٹر ناٹک
Titus کا پارٹ کرنے کی وجہ سے اور نہ گو ہر
Andronicus کا پارٹ کرنے کی وجہ سے۔ تھوڑی
بہت اداکاری کی خوبیاں رونما ہو گئیں۔
(Romeo & Juliet) ہندوستانی اسٹیج پر حسن و عشق
کی داستان کی وجہ سے حد درجہ کامیاب رہا۔ اگر ورجنون و فا" کو اسی کا
ترجمہ سمجھا جائے تو اُردو میں اس کے چھ ترجمے ہوئے ورنہ پانچ۔ جنون وفا

کے علاوہ۔ "بزم فانی از مہر حسن"، "گلنار فیروزہ از مہدی حسن احسن"، "فیروز گلنار" از نظیر بیگ گلنار فیروز از جے ال سیٹھ "ان کے علاوہ محمد شاہ کے ترجمہ کا بھی پروفیسر یا جنک نے ذکر کیا ہے "بزم فانی" کو الفریڈ کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۷ء میں پہلی دفعہ اسٹیج کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس ترجمہ میں قدیم طرز کیخلاف نہ تو کردار زیادہ کیے گئے ہیں۔ اور نہ کوئی فالتو ذیلی قصہ ٹھونس دیا ہے لیکن اس ڈراما کو تین ایکٹ کا ایک حزن انگیز طربیہ بنا دیا گیا ہے۔ حالانکہ شکسپیر کی اکثر خوبیاں رونددی گئی ہیں۔ لیکن کمپنی نے اس کی بدولت بڑی دولت کمائی روپیہ کمانے کے سوا ڈراما نگار اور کمپنی کا اور کیا مقصد ہو سکتا ہے؟ محمد شاہ کا ترجمہ ۱۸۹۸ء میں احسن کا ۱۹۰۲ء میں نظیر بیگ کا ۱۹۰۸ء میں اور جے۔ ال سیٹھ کا ۱۹۰۸ء میں اسٹیج کیا گیا۔ مختلف کمپنیوں نے ان کے ذریعہ روپیہ بٹورا۔ باوجود اس کے کہ کسی مترجم نے بھی شکسپیر کی پوری خوبیاں نہیں۔ تو کم از کم تھوڑی بہت خوبیاں بھی منتقل کرنے میں کامیابی حاصل نہ کی لیکن چونکہ اس ڈراما کا موضوع دنوں جذبات انتہائے عشق اور جوش جنون سے تھا۔ اس لیے ہندوستانی پبلک نے بڑی دلچسپی کے ساتھ دیکھا۔ مرہٹی میں اس کے چار ترجمے ہوئے ایک پونا کمپنی نے ۱۸۸۰ء میں اسٹیج کیا دوسرا اکانکر کا ترجمہ (Native Institution) نے اسی سال اسٹیج کیا۔ تیسرا "کرکار کر" کا ترجمہ ٹپنا کر کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۶ء میں پیش کیا اور چوتھا "چھاپے خانہ" بی۔ اے۔ ال۔ بی کا ترجمہ ۱۹۰۸ء میں پونا کی کسی کمپنی نے اسٹیج کیا۔ یہ چاروں مرہٹی ترجمے بے حد مقبول ہوئے۔

بنگالی میں بھی تین ترجمے ہوئے لیکن تعجب ہے کہ کیوں کسی پیشہ ور

کمپنی نے انہیں اسٹیج نہیں کیا؟
(Hamlet) شکسپیر کا مشہور ترین ڈراما سمجھا جاتا ہے۔
ہندوستانی اسٹیج پر اس کا خوب بول بالا رہا اردو میں چار ترجمے ہوئے۔ آزاد
ظلی کا "جہانگیر" ۱۹۰۵ء میں کھیلا گیا منشی مہدی حسن احسن کا "خون ناحق"
۱۹۰۸ء میں محمد افضل خاں کا "ہیملٹ" ۱۹۱۰ء میں اور نظیر بیگ کا "واقعہ جہانگیر
ناشاد" ۱۹۲۰ء میں اسٹیج کیا گیا۔ ان چاروں ترجموں میں سب سے زیادہ مشہور
اور زبان زد خاص و عام۔ احسن کا ترجمہ "خون ناحق" ہے اصل پلاٹ
کی حد تک تو مترجم نے شکسپیر کی مطابقت کی کوشش کی ہے۔ لیکن بعض ضمنی مگر
ڈرامائی اثرات کی وجہ سے اہم چیزوں میں کمی و بیشی کی گئی جس سے ایک
حد تک حزنیہ تاثرات اور ڈرامائی رنگ مفقود ہو گیا یا کم از کم ان میں خلل
تو ضرور ہوا۔ سنت دیرینہ کے قدم بہ قدم چل کر احسن نے ذیلی مزاحیہ
قصہ اچھے خاصے "گورکنوں" کے سین کو چھوڑ کر ٹھونس دیا۔ مزاحیہ
قصہ اس طرح بڑھایا گیا کہ (Marcellus) (سلیمان) ریادہ
(Ophelia) سہیلی سے محبت کرتا ہے۔ انور
(Horatio) کا بھائی، بھی اس کا عاشق ہے منصور
(Cornelius) کا بیٹا بھی (Ophelia)
پر جان دیتا ہے۔ مزاحیہ کل سات سین ہیں جن میں دو مرتبہ خود ہیملٹ دکھائی
دیتا ہے۔ اس ذیلی پلاٹ کا خاتمہ اس طرح ہوتا ہے کہ ہیملٹ اپنے بیوقوف
رقیب منصور کو قتل کر دیتا ہے۔ جب کہ وہ (Ophelia)
کو اپنے مطلب پر لانے کی زبردستی کوشش کرتا ہے قطع نظر ذیلی پلاٹ کے
اصل ڈراما کی بھی اکثر خوبیاں ترجمہ میں واضح نہ ہو سکیں۔ ہیملٹ کے تعلقات

(Ophelia) اور (Gertrude) سے لطیف پیرایہ میں نہیں بیان کیے گئے۔ ہملٹ ایک "عشقیہ" کا ہیرو معلوم ہوتا ہے اور بس (Ophelia) کے کئی عاشق ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک "منچلے" کو پسند کرتی ہے اور اپنے عاشق کے بھٹکنے کی وجہ سے دیوانی ہو جاتی ہے اور ایک پل پر سے ندی میں کود کر جان دے دیتی ہے۔ (Horatio) کی کوئی شخصیت نہیں اور "گورکنوں کا تو پتہ ہی نہیں" غرض شکسپیر کے ڈرامے کی اصلی شان حقیقی عظمت اور سچی تصویر اور اردو ترجمے میں۔ ڈھونڈنا سعی بے حاصل ہے۔ پھر بھی "خون ناحق" دوسرے ترجموں کے مقابل میں بہتر ہے "خون ناحق" کی کامیابی کا ایک اور سبب گھاٹے کی اداکاری ہے۔ گھاٹے اپنے زمانہ کے مشہور تریں ایکٹر تھے انہوں نے لباس اور سینری کے معاملہ میں ہنری ارونگ کی پیروی کی مرہٹی میں اس کا ترجمہ پرنسپل جی جی اگارکر ایم اے نے کیا جس کو سا ہو ناگر کمپنی پونا نے ۱۸۸۳ء میں اسٹیج کیا۔ بنگالی میں "ہری راجہ" کے نام سے امرو اتا نے ترجمہ اور کلاسیکل تھیٹر کلکتہ نے ۲ جون ۱۸۹۷ء کو اسٹیج کیا تامل میں اس کا ترجمہ "امالا دتیا" کے نام سے پی سمبندا نے کیا جس کو "سگنن ولاس سبھا" نے ۱۹۱۱ء میں مدراس میں اسٹیج کیا۔

(Othello) کے چار ترجمے ہوئے۔ احمد حسین خان کا "جعفر" ۱۸۹۵ء میں اسٹیج کیا گیا۔ مہدی حسن احسن کا "شہید وفا" ۱۸۹۸ء میں گوپال گوئیل کا "اتھیلو" ۱۹۱۱ء میں اور نظر دہلوی کا "دلیر دل" ۱۹۱۸ء میں کھیلا گیا ان چاروں ترجموں میں "شہید وفا" زیادہ شہرت رکھتا ہے۔ دی امپریس وکٹوریہ کمپنی بمبئی نے ۱۴ دسمبر ۱۸۹۸ء

کو پہلی مرتبہ اسٹیج کیا مشہور اداکار جہانگیر نے اوتھیلو کا پارٹ کیا تھا۔ جہانگیر کی اداکاری عام طور پر بے حد پسند کی گئی۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ جھُم جار اردا کے نام سے جی۔ بی دیوال نے کیا جس کو پونا کی تین مشہور کمپنیوں آدیو دھار کا۔ ساہو ناگر۔ اور مہاراشٹرا۔ نے اسٹیج۔ گجراتی میں اس کا ترجمہ "سوبھاگیہ سندری" کے نام سے کیا گیا۔ اور بمبئی گجراتی کمپنی نے [illegible] میں اسے اسٹیج کیا۔ بنگالی میں دو ترجمے مشہور ہیں۔ ایک "بھیماسبھا" مترجمہ تارانی چرا پالا جو کلکتہ میں ۲۱ فروری ۱۸۷۵ء کو کھیلا گیا۔ اور دوسرا "اتھیلو" مترجمہ دلیو ندر آنا تھ باسو جس کو اسٹار تھیٹر کلکتہ نے ۸ مارچ ۱۹۱۹ء کو اسٹیج کیا۔ تامل میں دوسوامی آئنگار نے "دیودھالولم" کے نام سے منتقل کیا اور "سیاسی دلاس سبھا" نے مدراس میں اسٹیج کیا۔ مرہٹی ترجمہ میں ڈرامہ کی فضا خالص ہندوستانی بنائی گئی ہے۔ اتھیلو کو "مور" (moor) بتانے کے عوض دراوڑی دکھایا گیا اور ہیروئن کو گوری چٹی اونچی ذات کی ہندوانی دکھایا گیا۔

(King Lear) کے چار ترجمے عام طور پر پائے جاتے ہیں۔ ایک "لیئر" مترجمہ لالہ سنیا رام۔ دوسرا "سفید خون" مترجمہ سردار محمد سابق ایکٹر دی البرٹ کمپنی۔ تیسرا "ہارا جیتیا" مترجمہ منشی مراد علی اور چوتھا۔ "سفید خون" مترجمہ آغا حشر کشمیری۔ وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۵ء میں "ہارا جیتیا" کو اسٹیج کیا اور پارسی کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۶ء میں حشر کے "سفید خون" کو دونوں ترجموں میں شیکسپیر کی حزنیہ کو بگاڑ کر ایک تین ایکٹ کی طربیہ بنا دیا گیا ہے۔ "ہارا جیتیا" کے مترجم "فول" کی شخصیت کو سمجھ نہ سکے اور ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ شامل کرکے "فول" کو اس کا ہیرو

بنا دیا۔ پورے چار سین رکیک۔ ناشائستہ اور لغو مذاق سے پر نور ہیں۔ ۔رفول،
کو پورا دیوانہ بنا کر ایک تہ خانہ میں بند کر دیا جاتا ہے۔ اصلی پارٹ میں بھی
جا بجا تبدیلی کی گئی اور خصوصاً آخر میں تو حزنیہ کو طربیہ میں تبدیل کر دیا گیا۔ آخر
وقت ،، لیر، ( cordelia ) بال بال بچ جاتے ہیں۔ دوسرے دغاباز
اپنے کیے کی سزا بھگت کر یا تو خود کشی کر لیتے ہیں یا قتل کر دیے جاتے ہیں۔ اور
جب دغابازوں سے دنیا خالی ہو جاتی ہے تو "لیر"
( cordelia ) کو اپنا تاج پہناتا ہے۔ حشر کے ،، سفید خون کا
خاتمہ بھی اچھا ہوتا ہے۔ اُردو پر ہی کیا منحصر خود انگریزی میں بھی ایک
عرصہ دراز تک اس ڈراما کو طربیہ میں منتقل کر کے اسٹیج کیا جاتا رہا۔ ٹیٹ
( Tate ) نے ۱۶۸۱ء میں "کنگ لیر" کے خاتمہ کو بدل کر کے طربیہ کیا
اور تقریباً ۱۸۲۳ء تک "کنگ لیر" اسی طرح اسٹیج پر پیش ہوتا رہا۔ مشہور
ترین اداکار بٹرٹن ( Betterton ) گیرک
( Garrick کمبل Kemble
اڈمنڈ کین Edmund kean وغیرہ نے اسی
طرح ایکٹ کیا۔ ۱۸۲۳ء میں میکریڈی ( Edmeend kean ) نے
حزنیہ کو اپنی اصلی حالت پر واپس لوٹایا۔ اور چارلس لیمپ
( Charles Lamb ) نے ثابت کر دیا کہ کنگ لیر کے خاتمہ کو
ہرگز نہیں بدلا جا سکتا اب عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ جو شخص "لیر"
کے خاتمہ کو بدلنا چاہتا ہے۔ اس کو چاہئے کہ آبشار نیاگرا کے بدلنے کی کوشش
کرے ( Antony & cleopatra ) کے دو ترجمے نظر
آتے ہیں ایک دو کالی ناگن عرف زن مرید ،، مصنفہ و مرتبہ منشی انوار الدین

مخلص و منشی ایم ۔ صاحبان اور دوسرا کرشمہ شباب عرف مار آستین ، مصنفہ ایم ایچ
حیران ناولسٹ شکوہ آبادی عہدہ دار پولیس شاگرد داغ دہلوی پروفیسر یا جنک
نے "زن مرید" اور "کالی ناگن" کو دو علیحدہ علیحدہ ترجمے لکھا ہے ۔ نگین ہیں
سوائے مخلص اور محشر صاحبان کے کوئی اور ڈراما اس نام کا نہیں مل سکا
مختصر الفاظ میں اس ترجمہ کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ بالکل ناقص ۔ بیحد بھونڈا
اور حد درجہ غلط ہے ۔ "کرشمہ شباب" کی بھی یہی حالت ہے ۔ اگر مصنف خود نہ
لکھ دیتے تو کوئی پہچان نہیں سکتا تھا کہ اس کا کوئی حصہ شکسپیر کے بلند پایہ ڈراما
سے ترجمہ کیا گیا یا اخذ کیا گیا لطیفہ ملاحظہ ہو لکھتے ہیں "انگریزی شاعر شکسپیر کے
ڈراما "اینڈ چیکو پڑا" کے اوپرا سے بنا ہوا ڈراما کرشمہ شباب المعروف
سین مصنفہ حیران ناولسٹ . . . . " اینڈ چیکو پڑا " کو آپ کاتب کی غلطی
سمجھیں گے سمجھ لیجئے آپ کا اختیار ! لیکن "اوپرا" اور "بنا ہوا" وغیرہ کو کس
کے سر تھوپئے گا ۔ جس کی انگریزی دانی فنی معلومات اور زبان دانی کا یہ عالم
ہو اس کا ترجمہ کچھ نہ پوچھئے کہ کیا ہوگا ! مرہٹی میں دو ترجمے ہوئے ایک پروفیسر
کیلکر کا جس کو ناگر کمپنی پونا نے ۱۸۹۳ء میں اسٹیج کیا ۔ اور دوسرا اے ۔ ڈی
بار وے کا جو اپراتی ہیں ۱۹۱۶ء میں کھیلا گیا ۔ ان میں مسٹر کیلکر کا ترجمہ زیادہ
کامیاب رہا ۔ بنگالی میں ہرا مانتھ بھٹا چاریہ نے "کلیوپٹرا" کے نام سے ترجمہ
کیا جو ۵ ستمبر ۱۹۱۴ء کے منروا تھیٹر کلکتہ میں اسٹیج کیا گیا ۔ یہ ترجمے ہندوستانی
اسٹیج پر کچھ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے ممکن ہے ۔ کہ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو کہ
"کلیوپٹرا" . . . . نیل کی ناگن کا پارٹ کرنے کے لئے کوئی موزوں ایکٹرس
مل نہ سکی ۔ اردو ترجمہ میں مس ہیرا نے پارٹ کیا تھا ۔ جو غالباً ۔ دوسری ایکٹرسوں
کے مقابلہ میں زیادہ پسند کی گئی ۔ مرہٹی ڈراما میں بجائے روم اور مصر

کے جنوبی اور شمالی ہندوستان دکھایا گیا اور قدیم ہندوستانی رسم کے لحاظ سے
( Octaeeaa ) ستی ہو جاتی ہے۔

( Henry V ) کا ترجمہ "تسخیر فرانس" کے نام سے سید تفضل حسین ناظر متوطن قصبہ بڈولی ضلع مظفرنگر ساکن کوٹھہ اکبر جاہ حیدرآباد دکھنی نے کیا۔ جولائی ۱۹۱۳ء سے دسمبر ۱۹۱۳ء تک رسالہ "الناظر" لکھنؤ میں بطور ضمیمہ شائع ہوا اور الناظر پریس امین آباد لکھنؤ میں۔ باہتمام محمد حسین محوی طبع ہوا۔ مترجم نے ڈرامہ کو علامہ علی حیدر طباطبائی کے نام سے معنون کیا ہے۔ قصہ میں کسی قسم کی کمی بیشی نہیں کی گئی اور کوشش کی گئی ہے کہ اردو میں اصل ڈرامہ کا پورا پورا لطف آئے۔ کہیں کہیں فقروں کے ترجمے میں قدرے تصرف برتا گیا لیکن وہ بھی زبان اور بیان کے خوبیوں میں اضافہ کرنے کی خواہش میں۔ فلولین اور میکمورلین کی گفتگو کے بارے میں لکھتے ہیں "فلولین چونکہ ویلش ہے حرف بی ( B ) اور ڈی ( D ) ایک انگریز کی طرح ادا نہیں کرسکتا اس لئے ( Big ) کو ( Pig ) کہتا ہے اور اکثر الفاظ بے محل بول جاتا ہے جس کا لطف اصل ڈرامہ دیکھنے والے ہی پا سکتے ہیں یہ ہو سکتا تھا کہ فلولین کو پنجابی یا پوربی افسر قرار دے کر اس کی تقریروں کا پنجابی یا پوربی لغت میں ترجمہ کیا جاتا مگر بالفعل میں ایسا کرنے سے بوجوہ باز رہا۔ آئندہ اڈیشن میں اگر مناسب سمجھا گیا تو فلولین سے پوربی میں میکمورلین سے پنجابی میں اور لڑکے سے دکنی لغت میں باتیں کرائیں گے۔"

( Julius Caesar ) کا ترجمہ سید تفضل حسین نے ۱۹۲۳ء میں اختر کیا۔ اور بہ سرپرستی سررشتہ تعلیمات سرکار عالی حیدرآباد دکن ۱۹۲۳ء میں اختر دکن پریس افضل گنج حیدرآباد دکن سے شائع کیا۔ ترجمہ کی غرض خود مترجم

ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں :۔ ” اس ترجمہ سے میری غرض اپنی زبان کی خدمت ادا کرنے کے علاوہ یہی ہے کہ طلاب اور ایسے اہل ذوق اور سخن پرور حضرات کے لئے ملک الشعرا انگلستان کے کمال سے بہرہ اندوز ہونے کا ذریعہ مہیا کروں جو انگریزی زبان سے واقف نہیں ہیں۔ اس کے مطالعہ اور عام اشاعت سے اردو خواں پبلک کو فن ڈراما کی حقیقی عظمت اور اس کے صحیح اصول سمجھنے میں آسانی ہوگی ........ کیا عجیب ہے کہ آئندہ ہمارے تھیٹروں میں مخرب اخلاق کھیلوں اور ناقص ترجموں کے بجائے تاریخی اور اخلاقی کھیل دکھائے جانے لگیں جو ملک کی ترقی و معاشرتی اصلاح و ترقی کا بہت بڑا ذریعہ بن جائے اس ڈراما میں دو تقریظیں شامل ہیں ایک علامہ حیدر طباطبائی کی اور دوسری مولوی وحید الدین سلیم کی طباطبائی اور سلیم کو ترجمہ دکھلایا گیا اور انہوں نے بعض بعض جگہ مفید مشورے بھی دے جس کو مترجم نے شکریہ کیساتھ قبول کئے۔ طباطبائی لکھتے ہیں :۔ ”دوبن اس کا ترجمہ سید تفضل حسین نے بہت خوبی کے ساتھ کیا ہے۔ اور اول سے آخر تک بجاً بجاً مجھے سنایا میرے نزدیک داد اور مبارک باد کے مستحق ہیں۔“ اور سلیم لکھتے ہیں :۔ ”ترجمہ صاف سلیس اور واضح ہے .... لاطینی نام جو قصہ میں ہیں۔ ان کو اردو میں کچھ اس طرح ڈھالنا چاہئے کہ وہ حاضرین کو یاد رہیں۔ اور اگر ضرورت ہو تو ہمارے ادب کا جز بن سکیں جیسا کہ عربوں نے اب سے پہلے یونانی اور لاطینی ناموں کو عربی زبان کے سانچے میں ڈھالا ہے۔“ تفضل حسین صاحب کے دونوں ترجمے اس لحاظ سے قابل قدر ہیں کہ آپ نے پرانے ترجمے کی طرح اپنی طرف سے اصل ڈراما میں کمی بیشی نہیں کی اور اس طرح شکسپیر کی پوری پوری جھلک دکھانے کی حتی الامکان کوشش کی اور اس وجہ سے بھی لایق داد ہیں کہ آپ نے اصل

ڈراموں کو غور سے پڑھا اور نہایت کاوش کے ساتھ ان کی خوبیوں کو اردو میں منتقل کرنے کی سعی کی۔

(Love's Labour's Lost) کا ترجمہ محمد سلیمان نے "پیاروں کی محبت برباد" کے نام سے کیا یہ قدیم ترجمہ ہے۔ اور قدیم طرز کے ترجموں کی ساری خصوصیتیں اس میں موجود ہیں۔

(All's Well That Ends Well) کا ترجمہ حسن آباد ہے جس کو پارسی کمپنی بمبئی نے سنہ ۱۹۰۱ء میں اسٹیج کیا اس ترجمہ میں بھی پرانی طرز کی پیروی کی گئی ہے۔ اور کوئی خوبی نظر نہیں آتی۔

# دوسرے قدیم ترجمے

یہ قاعدے کی بات ہے۔ کہ ہر زبان اپنے ابتدائی مدارج میں دوسری زبانوں کا سہارا ڈھونڈھتی ہے۔ یہ زبانیں یا تو اس کی ہمسایہ ہوتی ہیں یا وہ جن کی وجہ سے اس کا وجود عمل میں آیا ہو۔ بہر حال یہ ضرور ہے کہ جب تک دوسری ترقی یافتہ زبانوں کی خوشہ چینی نہ کرے کوئی زبان علمی و ادبی ذخیرہ مہیا نہیں کر سکتی یہی وجہ ہے کہ دنیا کی ساری زبانیں ایک دوسرے کی محتاج توجہ اور زیر بار احسان رہی ہیں۔ ان دنوں جب کہ لاطینی زبان کا بول بالا تھا اور ایک طرف وہ مقدس زبان ہونے کا فخر کرتی ہے اور دوسری طرف علمی و ادبی سرمایہ اپنے دامن تلے رکھنے کا دعوئی مغرب کے گوشہ گوشہ سے سوکھی زبانیں نکل پڑیں اور لاطینی چشمہ سے سیراب ہوئیں زبان کے اثر کے ساتھ لاطینی علوم و فنون کا چربہ بھی ہر زبان میں اتار لیا گیا اور ان کے قواعد وضوابط کو مشعل ہدایت بنا کر ادبی شاہراہ پر قدم رکھا گیا۔

اسی اصول کے تحت اُردو اپنے ابتدائی دور میں عربی، فارسی، اور ترکی کے علاوہ مقامی زبانوں کی خوشہ چینی کرتی رہی لیکن اتفاق کی کرشمہ سازی دیکھئے کہ اُردو پر عربی فارسی کا جتنا اثر ہوا اتنا مقامی زبانوں کا نہ ہوا۔ اس کی وجہ ایک تو یہ ہوئی کہ اُردو کی پیدائش کے وقت ہندوستان کی مایہ ناز زبان سنسکرت مردہ ہو چکی تھی اور گو کہ اس میں ادب کے بیش بہا خزانے دفن تھے لیکن اُردو کے محسنوں نے گڑے مردے اکھیڑنے پسند نہ کئے دوسری وجہ یہ ہوئی کہ مسلمان جو فاتح کی حیثیت سے ہندوستان میں داخل ہوئے تھے۔ ان کی زبان کے آگے مقامی زبانیں اپنا پرچم لہرا نہ سکیں۔ اور ہندوستان نے اپنی زبان چھوڑ چھوڑ کر فاتحین کی زبان سیکھنی شروع کی ان کی روایات میں دلچسپی کی اور ان کے علوم و فنون حاصل کئے ظاہر ہے کہ اس تذکرے میں رہ کر ہندوستانیوں نے اُردو کا دامن جو کہ خالص ہندوستانی زبان تھی سنسکرت یا دوسری مقامی زبانوں کے گنجینہ سے مالا مال نہ کیا۔ اور وہ ایسا نہ کرتے ہیں ایک حد تک مجبور بھی تھے۔ تیسری وجہ یہ ہوئی کہ مسلمان مقامی زبانوں سے نا آشنا ہونے کی وجہ سے خود دوسری زبانوں سے اُردو کے دامنِ تہی کے لئے کچھ حاصل نہ کر سکے یہ کام تو ان پنڈتوں اور ان واقف کاروں کا تھا۔ جنہیں اُردو کی سرپرستی کا بھی شرف حاصل تھا اور مقامی زبانوں کے خزانے کی کلید بھی ہاتھوں میں تھی کہ وہ اُردو کو اس کا پیدائشی حق دلاتے مگر جیسا کہ اوپر بیان ہو چکا ہے۔ وہ اپنے اس خوش گوار فرض کی بجا آوری سے معذور تھے۔

چونکہ عربی۔ فارسی اور اسلامی لٹریچر میں ڈراما کا فقدان تھا اور اس کو لہو و لعب کا مراوف خیال کیا جاتا تھا۔ اسی لئے اُردو بھی ڈراما سے

صدیوں تک نا آشنا رہی۔ حالانکہ مقامی زبان میں خصوصاً سنسکرت میں ڈراما کی صنف شاہکار کا درجہ رکھتی تھی مگر اس سے اخذ اور ترجمہ ایک زمانہ دراز تک نہیں کیا گیا بالآخر جب اردو کے محسنوں نے دیکھا کہ اگر سنسکرت کے چراغ سے اردو کا چراغ نہ جلایا جائے تو ڈراما کی صنف ہمیشہ کے لئے تاریک رہے گی۔ سب سے پہلا ترجمہ اگر اس کو ترجمہ کہا جا سکے تو نواز کا ہے۔ فرخ سیر (۱۱۲۴ھ سے ۱۱۳۱ھ) کے زمانہ میں اس نے شکنتلا کا ترجمہ یا اس سے اخذ کر کے ڈراما ترتیب دیا۔ کہا جاتا ہے کہ فرخ سیر کے ایک فوجی سردار مولی خاں ولد فدائی خاں کے حکم سے یہ ترجمہ ہوا تھا اور مولی خاں نے جس کو جنگی کارگذاری اور ایک لڑائی جیتنے کے صلہ میں عظیم خاں کا خطاب ملا تھا۔ اپنے خطاب پانے کی یادگار میں یہ ترجمہ کرایا۔

نواز نے شکنتلا کو سنسکرت سے ہندی میں منتقل کیا اور ۱۸۰۱ء میں مرزا کاظم علی جوان (فورٹ ولیم کالج کے مشہور مترجم) نے نواز کے ہندی اڈیشن کا سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ ۱۸۰۲ء میں گلکرسٹ کی ہندیا ضمنی ہندی میں اس کا ایک طویل اقتباس شائع ہوا۔ اس کی پہلی اشاعت ۱۸۰۴ء میں ہوئی اور اس وقت جوان نے اس کی نظر ثانی کر کے تھوڑا سا اضافہ کیا۔ چنانچہ دیباچہ میں اپنا حال اور شکنتلا کے ترجمہ کا ذکر اس طرح بیان کرتے ہیں:-

"کرنل اسکاٹ صاحب جو لکھنؤ کے بڑے صاحب ہیں انہوں نے حسب الطلب گورنر جنرل بہادر دام ملکہ کے ۱۸۰۰ء میں کتنے شاعروں کو سرکار کے ملازموں میں سرفراز فرما کر

اشرف البلاد کلکتہ کو روانہ کیا۔ ان میں احقر بھی یہاں وارد ہوا۔ اور موافق حکم حضور خدمت میں مدرس مدرسہ ہندی کی جو صاحب والامناقب جان گل کرسٹ صاحب بہادر دام ظلہ ہیں شرف اندوز ہوا۔ دوسرے ہی دن انہوں نے مہربانی و الطاف سے ارشاد فرمایا کہ سکونتولہ کا ترجمہ اپنی زبان کے موافق کر دار للو لال جی کب کو حکم کیا کہ بلا ناغہ لکھایا کرے۔ اگرچہ کبھی سوا نظم کے نثر کی مشق نہ تھی لیکن خدا کے فضل سے بخوبی انصرام ہوا کہ جس نے سنا پسند کیا اور اچھا کہا بہت سا پڑھنے لکھنے میں آیا اور کچھ چھپ کر اتفاقات سے رہ گیا۔ ان دنوں میں کہ ۱۸۰۳ء میں اور احقر قرآن شریف کے ہندی ترجمہ کا محاورہ درست کرتا ہے صاحب ممدوح نے فرمایا ہم چاہتے ہیں کہ اب اس کتاب کو چھپوا دیں نظر ثانی لازم ہے اور اس کب کو فرمایا کہ تم بھی اس کتاب سے مقابلہ کر دو کہ اگر کہیں مطلب کی کمی بیشی ہوئی ہو تو رہے۔ چنانچہ ہم ان کا فرمانا بجا لائے۔ پھر موافق حکم صاحب کے بندے نے تھوڑا سا دیباچہ اور بھی لکھا ....."

نواز کا مرتبہ نسخہ کبت اور دوہرے دل میں تھا اور اردو میں اس کا ہو بہو ترجمہ مشکل تھا اس لیے جوان نے مولف طبقات الشعرا کے خیال کے مطابق مہابھارت کے انداز میں ترجمہ کیا۔ سادہ قصہ نثر میں ہے اور جا بجا دوہروں اور کبت کے معاوضہ میں اپنے اشعار لکھدئے ہیں۔ چونکہ جوان نے سکنتلا کا ترجمہ سنسکرت

سے نہیں کیا اسی وجہ سے اصل کتاب کا لطف اُردو میں منتقل نہ
ہو سکا پھر بھی کاظم علی جوآں کو ایک خاص درجہ اور ایک
خاص اہمیت حاصل ہے۔ کیونکہ انہوں نے سب سے پہلے اُردو کی
اس کمزور صنف کی طرف توجہ کی کاش یہ سلسلہ برابر جاری رہتا اور
اُردو کا دامن سنسکرت ڈراموں کے سدا بہار پھولوں سے رشک ارم نظر آتا۔
جوآں کے "شکنتلا ناٹک" کے بہت کم اڈیشن شائع ہوئے۔ غالباً اس کا دوسرا
ایڈیشن وہی ہے جو ڈاکٹر گل کرسٹ نے اپنی کتاب مکالمات کے ساتھ
بطور ضمیمہ سنہ ۱۸۲۶ء میں لندن سے شائع کیا تھا۔ تیسرا اڈیشن بمبئی سے بہمن جی
دوساجی نے سنہ ۱۸۴۸ء میں شائع کیا اور پھر سنہ ۱۸۷۵ء میں لکھنؤ سے ایک ایڈیشن
اور نکلا۔ آج کل اس کے نسخے کم یاب ہیں۔ مولوی سید محمد صاحب۔ ایم۔ اے
کو اس کا ایک نسخہ مولوی سید ابو محمد صاحب بلگرامی کے کتب خانہ "سید علی
حسن میموریل لائبریری" میں دستیاب ہوا اور قابل مؤلف نے ذیل کا
اقتباس اپنی کتاب "ارباب نثر اردو" میں اسی حوالہ سے نقل کیا ہے۔

" اگلے زمانہ میں وسوامتر نام ایک شخص تھا۔ شہر کو چھوڑ کر جنگل
میں رہا کرتا تھا۔ اور اپنے طور کی عبادت و ریاضت
دن رات کیا کرتا تھا۔ اپنے صاحب کی بندگی میں تن بدن کی
اسے کچھ خبر نہ تھی سوا اسی کے تصور کے کبھی نگاہ اِدھر اُدھر
نہ تھی یہاں تک دبلا پتلا ہو گیا تھا کہ پہچانا نہ جاتا تھا
بدن سوکھ کر اس کا کانٹا ہوا تھا ریاضت کے مارے وہ جیتا ہوا تھا
ان دکھوں سے اس کو کبھی ایک دم آرام نہ تھا۔ سوا اُٹھانے ان
جفاؤں کے کچھ کام نہ تھا تاکہ اس خاکساری سے آرزو دل کی

بر آوے اور درخت سے مدعا کا پھل پاوے۔ ایسا جوگ کیا ایسا آسن بیٹھا نزدیک تھا کہ بندگی کے زور سے راجہ اندر کی سنگھاسن چھین لے۔ جتنے برت تھے ان سب میں گیا۔ شہر شہر دیبا دریا گھاٹ گھاٹ پیگر ماکرتا پھرا نہ چھوڑا کسی ندی کا کنارہ جس جنگل میں کسی درخت تلے ٹھیرا بیٹھتا گرد اگرد آگ جلاتا۔ پھر اپنے تئیں الٹا لٹکاتا دم بدم دھواں منہ میں لیا کرتا تھا تپشیا اس طرح کیا کرتا۔ غرض ان تپشیوں کا یہی حال تھا۔ آٹھوں پہر تپ جپ کا خیال تھا چنانچہ سو برس تلک وہ بیابان نورد تھا۔ سر سے لگا کر پاؤں تلک گرد گرد تھا۔ بناس پتی کھاتا رہا بھوک پیاس کی ایذا ئیں سہتا اور رو بہ آفتاب ہو کر۔

| | |
|---|---|
| گرمیوں میں وہ جگر تفتہ جلا کر گرد آگ | بیٹھتا تھا ڈھیر جیسے راکھ کا آوے نظر |
| اور جاڑوں میں گلے تک پانی میں ہو کر کھڑا | جپ کیا کرتا تھا شوق دل سے شام و سحر |

ایسی باتیں سن کر راجہ اندر کو بہت سوچ پڑا اور دل میں ہوا اس کے اس جوگ کو توڑنے کے لئے منو کا پری کو بلا کر بہت سی آؤ بھگت کی اور یہ احوال ظاہر کیا۔ وہ راجہ کے حسن سلوک سے بہت خوش ہوئی اور اس مطلب کے سنتے ہی یوں بولی کہ میں وہ پری ہوں کہ اگر میرا سایہ پڑ جا بشنو مہادیو پر پڑے دیوانے ہو جائیں ؎

| | |
|---|---|
| جو دے ہوویں وحشی تو میں کر لوں رام | میری یاد میں بھولیں سب اپنے کام |
| یے ایسی ہیں جادو بھری انکھڑیاں | رہے دیکھ کر ان کو سدھ بدھ کہاں |
| یہ احوال جب ایسے لوگوں کا ہو | رکھوں پاکدامن میں کب اور کو |

وسوامتر کو ایک پل میں اپنے پر دیوانہ کرلوں۔ تمام عمر کو تپسیہ
کی جاگہ یہ کلنک کا ٹیکہ ماتھے پر دھردوں۔ جوگی یا جتی تین
طبق میں کون ایسا ہے جو مجھ سے آپ کو بچائے اس کو تو میں
ایک دم میں اور کا کچھ اور کر دوں قسم ہے مہاراج کی اگر آپ
کام کے بس کر انگلیوں پر نہ نچاؤں تو اپنا نام منوکا نہ رکھواؤں
وہ ایک ایسا ستارا تھی کہ تمام عالم کو جن نے روشن کر دیا
تس پر سولہ سنگار بارہ ابھرن جو اس نے سر سے پاؤں
تلک کیے دن کو تو سورج اس کا جلوہ دیکھ کر رشک کی
آگ جلا اور رات کو چاند غیرت سے داغ ہو کر ستاروں
کے انگاروں پر لوٹا۔۔۔"

ترجمہ کی زبان نہایت سلیس اور صاف ہے۔ گو عبارت مقفی ہے
جس سے ایک خاص قسم کا تکلف اور تصنع پیدا ہو گیا ہے مگر زبان کی
صفائی نے اس عیب کو بڑی حد تک چھپا دیا۔ تعقید یا اس قسم کے
دوسرے تکلفات کم ہیں ہاں ہندی الفاظ مترجم نے دل کھول کر استعمال کیے
ہیں وہ ہندی سے ترجمہ کر رہے تھے۔ اور چونکہ ان کے سامنے ہندی کے
بیش بہا الفاظ کا ذخیرہ تھا اس لیے وہ ان کے استعمال سے بچ نہ سکے پھر بھی
انہوں نے ان کے استعمال میں بہت احتیاط سے کام لیا ہے۔ جادو بیجا
ٹھونس ٹھانس اور بہتات سے احتراز کیا۔ دراصل ان کی میانہ روی
بری خوبی ہو گئی جس نے ترجمہ میں چار چاند لگ گئے۔

جیسا کہ کاظم علی نے خود بیان کیا ہے للولال نے انہیں اس ترجمہ
میں بڑی مدد دی۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی مدد کے بغیر یہ بیل منڈھے

جیسے وہ نہ سکتی تھی شکنتلا کو اور بھی لوگوں نے بعد میں اُردو کا جامہ پہنایا۔ ان میں سے ہم صرف تین کا ذکر کریں گے۔ ایک سید محمد تقی ہیں جنہوں نے "رشک گلزار" کے نام سے مثنوی کی قدیم طرز پر پرانی لکیر پیٹی ہے۔ دوسرا ترجمہ منشی اقبال ورما سحر نے "مثنوی سحر" کے نام سے کیا غالباً مترجم کے پیش نظر "مثنوی گلزار نسیم" تھی کیونکہ انہوں نے ہو بہو اسی کا چربہ اُتارا ہے گو یہ ایک حد تک صحیح ہے کہ شکنتلا کے ترجمہ کی نثر متحمل نہیں ہو سکتی بلکہ نظم کی لطافت ہی شاعرانہ نازک خیالوں کو منتقل کرنے کے لیے زیادہ موزوں ہے لیکن نظم کی پابندیوں کی وجہ سے ترجمہ کا اصلی لطف نہیں آ سکتا۔ بڑے سے بڑے قادر الکلام شاعر کے لیے بھی نظم میں اصل کے مطابق۔ جوں کا توں اور بغیر کمی بیشی کے ترجمہ کرنا جوئے شیر بہانے سے کم نہیں۔ ہمارے خیال میں یہ دونوں ترجمے بحیثیت ترجموں کے زیادہ وقیع نہیں کیونکہ ان میں اصل کی جھلک بہت کم نمایاں ہے۔

تیسرا ترجمہ نثر میں ہے۔ اکسیر سیالکوٹی نے شکنتلا کا ترجمہ گمشدہ انگوٹھی کے نام سے ۱۹۱۵ء میں سوتر منڈی لاہور سے شائع کیا۔ دیباچہ میں ترجمہ سے متعلق لکھتے ہیں۔

"ناظرین! آپ پر یہ تجویز تو روشن ہو گا کہ ہماری سنسکرت لٹریچر میں کیسے کیسے قیمتی اور بے بہا رتن کس مپرسی کی حالت میں پڑے ہیں۔ . . . . . . یوں پہلے بھی شکنتلا ناٹک کا اُردو ترجمہ اُردو لباس میں فروخت ہوتا ہے۔ مگر چونکہ اس میں پنڈت کالیداس کے باریک مسائل اور خوبیوں کا اس میں نام ونشان نہیں بلکہ یہ کہو کہ ناٹک شکنتلا کی ایک چھوٹی تصویر

ہے۔

پنجاب میں ہندی کا رواج نہ ہونے کی وجہ سے میرے دل میں ناٹک کو اردو لباس پہنانے کی وجہ سے پیدا ہوا .....
میں نے مصنف کے خیالات کو حرف بہ حرف اردو دان اصحاب کی خدمت میں پیش کرنا ضروری خیال کیا۔ اگر اس کی ناظرین نے قدر کی تو مصنف مذکور کی دوسری تصنیف مبگھو دودت ہدیہ ناظرین کرنے کی کوشش کروں گا۔"

ہم نے یہاں صرف وہی جملے نقل کئے جن سے مترجم کے خیالات کی ترجمانی ہوتی ہے۔ اور جن سے مترجم کی لیاقت علمی یا مذاق کا پتہ چلتا ہے مترجم کا بیان ہے کہ انہوں نے "حرف بہ حرف" ترجمہ کرنے کی کوشش کی ہمارے خیال میں اگر یہ قول "حرف بہ حرف" صحیح نہیں تو کم از کم بڑی حد تک صحیح ہے لیکن "کالیداس کے باریک مسائل اور خوبیاں" اچھی طرح نمایاں نہیں ہو سکیں۔ کیونکہ ترجمہ کی اصل خوبی "حرف بہ حرف" ترجمہ نہیں بلکہ خیالات کو طرز ادا کی ہو بہو ترجمانی ہے اس کے لئے نہ صرف مصنف کے خیالات کو کما حقہ، سمجھنے کی ضرورت ہے۔ بلکہ ان کو منتقل کرنے کے لئے زبان و بیان پر پوری قدرت لازمی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ مترجم زبان اور بیان پر حاوی نہیں۔ تمہید کی غلطیوں کے علاوہ اصل ترجمہ کی لغزشیں ملاحظہ ہوں صفحہ ۱۹۔

چیلا :۔ اس نے اپنی غیر حاضری میں تمام مہمانوں کی خاطر داری اپنی لڑکی کے سپرد کی ہوئی ہے۔

بادشاہ :۔ اچھا ہم اس کو ملیں گے

صفحہ ۱۰۔ بادشاہ ۔ ۔ ۔ ۔ اور ہرن مرغزاروں میں گھاس تازہ کتا ہوا ہے۔
بادشاہ۔ گھوڑوں کو پانی پلاؤ اور ان کی خبرداری کرو تب تک کہ ہم اس کٹیا کے گوشہ نشینوں کی زیارت کر آویں۔
بادشاہ۔ یہ یہاں بہرے کان ہیں خوش مجنے کی کون پھونک مارتا ہے۔
صفحہ ۱۸۱۔ پریم ودا۔ تم نے دو پودوں کو میری خاطر پانی دینے کا اقرار کیا ہوا ہے۔
مختصر یہ کہ ترجمہ کی زبان غلط ہے۔ روانی اور شستگی کا خیال نہیں رکھا گیا۔ پھر بھی۔ ظاہر ہے کہ ترجمہ محنت سے کیا گیا ہے اور باوجود زبان اور بیان پر قدرت حاصل نہ ہونے کے بھاشہ کالیداس کی ایک جھلک دکھا دی۔
اب ہم کالیداس کے دوسرے مشہور ڈراما ،، وکرم اردسی ،، کا ذکر کریں گے جس کا ترجمہ مولوی عزیز مرزا صاحب بی۔ اے جج ہائیکورٹ حیدرآباد دکن نے ۱۹۰۸ء میں کیا اور شمسی مطبع آگرہ میں چھپوا کر شائع کیا مولوی صاحب نے کتاب کے شروع میں ایک دلچسپ مقدمہ بھی لکھا ہے جس میں ڈراما کی ابتدا۔ یونانی اور ہندوستانی ڈراما کالیداس اور بھوبھوتی پر تبصرہ اور وکرم اردسی کا کالیداس اس کے ڈراموں میں درجہ دکھایا ہے۔ وکرم اردسی کالیداس کے بعد مشہور اور مقبول ڈراموں میں سے ہے اس کا تعلق جذبات سے ہے حسن بیان شستگی اور شیریں زبانی کے لحاظ سے اس کا درجہ شکنتلا کے برابر ہے۔ پروفیسر

لسن کے الفاظ ہیں" نازک خیالی اور طرز ادا کو پیش نظر رکھ کر ایک دوسرے پر ترجیح دینا کوئی آسان کام نہیں" اچھوتی اور نادر تشبیہیں۔ مناظر قدرت کی جیتی جاگتی تصویریں مکالمہ میں ضرب الامثال اور کار آمد کلیہ کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ قصہ بھی پر لطف ہے اور آخر تک دلچسپی برابر قائم رہتی ہے۔

یہ مثنوی ۱۹۰۵ء میں ترجمہ کیا گیا۔ لیکن بعض دشواریوں کی وجہ سے ۱۹۰۷ء سے پہلے شائع نہیں ہو سکا۔ مترجم کے قول کے مطابق ترجمہ میں قدم قدم پر دقتوں کا سامنا کرنا پڑا کیونکہ مترجم سنسکرت سے صرف اس قدر آشنا تھے کہ عبارت پڑھ کر لیتے لیکن رموز و نکات کے پوری طرح سمجھنے سے قاصر تھے۔ اور بدقسمتی سے ان دنوں جب کہ ترجمہ کر رہے تھے۔ "وہ بیڑ" ریاست حیدر آباد دکن کا ایک ضلع میں تھے۔ جہاں کوئی عالم و فاضل پنڈت مل نہ سکا اس لئے انگریزی ترجمہ پیش نظر رکھا گیا لیکن اس کے ساتھ جہاں تک ممکن ہو سکا اصل سنسکرت سے بھی مقابلہ کیا گیا ڈراماہیں جابجا نوٹ دیے گئے ہیں جن کی مدد سے "دیویانی" کے قصوں اور مصنف کا مفہوم سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔

ترجمہ شستہ اور رفتہ زبان میں ہے اور بڑی احتیاط سے کیا گیا ہے کالید اس کے اردو ترجموں میں مولوی صاحب کا ترجمہ ایک خاصہ کی چیز ہے۔ کیا ملحاظ زبان اور کیا بلحاظ طرز ادا بڑی حد تک کامیاب ہے۔ نمونہ کے طور پر ذیل میں ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔ پروردا اپنی معشوقہ کو کھو کے اس کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ دیوانہ وار صحرانوردی کرتا ہے اور جنگل میں ایک ایک چیز سے اپنی اپنی دلربا کا پتہ پوچھتا ہے مور کے قریب جاکر سلام کرتا ہے۔

"اور یا ہی مائل نیلی گردن اور سیہ کو ڈل کو آنکھوں زالے

پرندے تو نے اس جنگل میں کہیں میری دلربا صراحی دار گردن اور ملچھوتی آنکھوں والی رسیلی کو دیکھا ہے؟ کیونکہ وہ حقیقت میں دیکھنے کے قابل ہے۔ ہیں یہ کیا وہ تو ٹس سے مس بھی نہ ہوا بلکہ الٹا ناچنے لگا آخر اس خوشی کا کیا سبب ہے۔ میں سمجھا بات یہ ہے کہ میری سندری کے غائب ہو جانے کی وجہ سے اس کو موقع مل گیا کہ اپنے پیروں کی نسبت جو بوقلموں بادلوں کی طرح خوشنما اور نسیم سحری کے ہلکے جھونکوں سے ورق گردانی میں مصروف ہیں یکتائی کا ڈنکا بجائے۔ کیونکہ اگر وہ میری دلفریب بالوں والی ہوتی تو اس کے پھولوں سے سجے ہوئے جوڑے کے مقابلہ میں جس کی گرہ خوش فعلیوں میں کھل گئی ہوتی بڑے بول کا کیونکر موقع ملتا۔

اب ہم گولڈ اسمتھ GOLDSMITH کے ڈرامہ اسٹوپس ٹو کانکر She stoops to conquer اور شلر کے ڈراما کے ترجموں کا ذکر کریں گے۔

گولڈ اسمتھ کا "اسٹوپس ٹو کانکر" ایک معرکہ کی چیز ہے شوخی اور ظرافت طعن اور طنز جو کہ مصنف کی طرز تحریر اور انداز بیان کی نمایاں خصوصیتیں ہیں۔ اس ڈراما میں کوٹ کوٹ کر بھری ہیں ۱۷۷۳ء میں یہ ڈراما لکھنا شروع کیا گیا اور پندرھویں مارچ ۱۷۷۳ء کو پہلی مرتبہ اسٹیج کیا گیا۔ اور کامیابی کی انتہا یہ ہوئی کہ خود شہنشاہ جارج سوم نے اسے ملاحظہ فرمایا اور اظہار خوشنودی کیا۔ اس کا ترجمہ منشی جے نرائن صاحب ورما ایم اے نے "تیجر" کے نام سے حسب فرمائش بابو ہرچند داس بھارگو مینیجر بھارگو اسکول بک ڈپو نمبر ۱۵

امین آباد پارک لکھنؤ کیا۔

ڈراما میں شہر اور دیہات کی طرز معاشرت کا فرق نمایاں کیا گیا ہے۔ اور غریب دیہاتوں کی سادگی آمیز غلطیاں اور شہر والوں کا انہیں چٹکیوں میں اڑانا دکھایا گیا ہے۔ گو مترجم نے محنت سے ترجمہ کیا ہے۔ لیکن گولڈا سمتھ کے چبھتے ہوئے فقروں اور شوخی کو اردو میں منتقل کرنے میں کامیابی حاصل نہ ہوئی۔ مزاح کا ترجمہ جتنا مشکل ہے ہر ذوق سلیم رکھنے والا جانتا ہے۔ اور پھر مکالموں میں بیساختہ پن اور روزمرہ کا چٹخارا دینا بے حد مشکل ہے چونکہ مترجم کو زبان اور بیان پر کامل قدرت حاصل نہیں اسی سبب سے وہ زیادہ کامیاب نہ ہوسکے۔ پھر بھی جہاں تک ہوسکا انہوں نے اصل کتاب سامنے رکھ کر سادہ ترجمہ کر دیا۔

شلر کا ترجمہ "مجبور ریزہن" کے نام سے باقی صاحب نے کیا۔ اس ڈراما کا ترجمہ "الکنر بنڈر ڈرما" نے بھی فرانسیسی میں کیا ہے جس سے اس کی کامیابی کا پتہ چلتا ہے۔ ڈراما اخلاقی ہے۔ اور عورتوں کی عفت وعصمت کی خوبی اور ان کی نسائی کمزوریوں کو نمایاں کرتا ہے۔ فرڈینڈ (ہیرو) کا باپ اس کو اپنی پسند کی لڑکی سے شادی کی اجازت نہیں دیتا محض اس وجہ سے کہ لڑکی غریب ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ لوئی (ہیروئن) اور اس کے باپ پر طرح طرح کے مظالم توڑتا ہے کہ وہ مجبور ہوکر فرڈینڈ کو ٹکا سا جواب دے دیں۔ مگر محبت اندھی ہے اور امیر وغریب اور نیک وبد میں امتیاز نہیں کرتی اس لئے لوئی اپنے عشق میں ثابت قدم رہتی ہے اور اپنے عاشق کو ٹکا سا جواب دینے سے بہتر اپنی ناخوشگوار زندگی کا خاتمہ کر لینا سمجھتی ہے۔ اور زہر کھا کر مر جاتی ہے فرڈینڈ بھی ایک کامیاب عاشق کی طرح لوئی کے بعد دنیا میں رہنا پسند نہیں کرتا اور اپنی زندگی کا خاتمہ کر لیتا ہے۔ اس طرح ڈراما کا مقصد چونکہ سچی محبت اور

امتیاز مادنو " کا ساٹنا تھا۔ پوری طرح حاصل ہو گیا۔

ڈراما میں جابجا اخلاقی نکتے بیان کئے گئے جن کے چند نمونے یہاں پیش کرنا خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔

" خداوند تعالیٰ کے یہاں عورتیں اپنی لڑکیوں کی پاک دامنی کی جواب دہ ہیں۔ جو عیب " ان کی " دامن عفت کو آلودہ کرے گا اس کا مواخذہ ماؤں سے کیا جائے گا۔

" ہیرن آئے گا تو میں دروازہ کی طرف اشارہ کر دوں گا کہ بڑھئی نے یہ دروازہ ان لوگوں کے لئے بنایا ہے۔ جو بے غرض خاسد میرے گھر میں آئیں۔ لیکن جو اشخاص کہ مقاصد بد رکھتے ہیں انہیں چاہئے کہ وہ اس دروازہ سے چلے جائیں اور پھر نہ لوٹیں کیونکہ پھر یہ دروازہ نہ کھولا جائے گا۔

" مجھے گوارا ہے کہ ہر شخص کے آگے دست گدائی دراز کر دوں بازاروں اور محلوں میں گاتا پھروں آنے جانے والے سے صدقہ و خیرات مانگوں بجائے اس کے کہ اس ننگ و ذلت پر راضی ہو کر آزادی سے ہیرن کے خالص اشرفیاں لوں "

( Aunt's Ha ... ) کا ترجمہ " دل کی پیاس " کیا گیا۔ ترجمہ وہی پرانی طرز پر کیا گیا اور اس قدر کمی بیشی کی گئی کہ ڈراما اپنی اصلی حالت پر باقی نہ رہ سکا۔ یدن تھیٹرز کی جانب سے کلکتہ میں اسٹیج کیا گیا اور کافی مشہور ہوا۔ اس کی کامیابی دراصل ماسٹر موہن کی وجہ سے ہوئی جو اسوقت عوام میں کافی ہر دلعزیز تھے۔ ماسٹر نذہن اب بھی اردو ڈراموں میں پارٹ کرتے ہیں۔ اور حال ہی میں انہوں نے آغا حشر کے ڈراما " قسمت کا شکار " میں

ر داکاری کی ہے۔

۱) The Jewess کے دو ترجمے ہیں ایک "کرشمۂ قدرت" دوسرا "یہودی کی لڑکی"۔ "کرشمہ قدرت عرف اپنی یا پرائی" کے نام سے منشی طالب نے ترجمہ کیا اور وکٹوریہ کمپنی بمبئی نے ۱۹۱۲ء میں اسٹیج کیا۔ طالب نے ترجمہ کیا نولیس تھے۔ اور وکٹوریہ کمپنی بمبئی میں خاصی شہرت رکھتے تھے۔ دونوں نے مل جل کر ترجمہ کو مشہور کیا۔ دوسرا ترجمہ "یہودی کی لڑکی" کے نام سے آغا حشر نے کیا یہ ڈراما گھٹاؤ نے بھی کیا اور الفریڈ کمپنی بمبئی نے بھی ۱۹۱۸ء میں پیش کیا حال میں اسی کو امپریل کمپنی نے فلمی بنانا۔ لوگوں نے اسٹیج پر دیکھا اور فلم کی شکل میں ہفتوں بلکہ مہینوں تک دیکھا جو یقیناً اس کی تجارتی کامیابی کا کافی ثبوت ہے۔

۱) THE Lady Lyons مصنفہ لارڈ لٹن کا ترجمہ Lord Lytton دھوپ چھاؤں ہے۔ یہ ترجمہ منشی مراد علی نے نیو پارسی وکٹوریہ کمپنی بمبئی کے لئے کیا۔ اس کا بنگالی ترجمہ "سبھاونی" کے نام سے مکرجی نے کیا۔ منروا تھیٹر کلکتہ Minerva Theatre میں ۱۶ دسمبر ۱۹۱۵ء کو کھیلا گیا۔ اُردو ترجمہ زیادہ کامیاب رہا۔ تین ایکٹ میں ترجمہ کیا گیا۔ اور حسب عادات قدیم مصنف کے خیالات سے ہٹ کر مترجم نے اپنی طبیعت کی جولانی دکھانے کے لئے ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ ٹھونس دیا جو ترک کے معاشرت پر مبنی ہے۔ اسلامی معاشرت میں طلاق اور دوسری شادی عام ہونے کی وجہ سے اُردو ترجمہ نبھ گیا۔ لیکن بنگالی مترجم کو بڑی دشواری پیش آئی۔ بنگالی ترجمہ میں صرف اصل پلاٹ کا اہم جزباتی رکھا گیا اور (Pauline) کا نفسیاتی تصادم برقرار رکھا گیا۔

اس کے علاوہ اور بہت سی کمی بیشی کی گئی ۔ مثلاً تین کردار اضافہ کئے گئے ۔
ایک د Beaumont کی بیوی ایک بچارکی اور ایک
صلح کرانے والا ۔

The silver king ( جو انگلستان کے اسٹیج پر ایک
عرصہ دراز تک ہر دل عزیز رہا اور جس کی کامیابی یورپ اور امریکہ کے اسٹیج
پر بھی ہوئی ۔ اردو میں اس کا ترجمہ "سلور کنگ" کے نام سے آغا حشر نے کیا
باوجود اس کے ڈراما کی ہر تفصیل اردو اسٹیج پر آسانی سے منتقل ہو سکتی تھی ۔
لیکن قصہ کے صرف اہم حصہ پر ہی آغا حشر نے اکتفا کی مکالمہ بالکل ہی بدل دیا
اور کرداروں کی سیرت میں بھی اسی وجہ سے کافی فرق ہو گیا ۔ ایک ذیلی مزاحیہ
پلاٹ بھی داخل کر لیا گیا جو عوام کو خوش کرنے کے لئے کافی ہے ۔ ڈراما کی
ابتدا جوا خانہ سے ہوتی ہے ۔ جب Nellie اور
Dennis ناامید ہو کر لوٹتے ہیں تو ہیرو جوئے کی خرابیوں
پر ایک طویل ناصحانہ تقریر کرتا ہے کچھ عجیب اتفاق ہے کہ سارے مجرم ہیرو ین
سے محبت کرتے ہیں آخر کے دو ایکٹ میں ریلوے اسٹیشن اور گاؤں کی سر انظر
انداز کر دیئے گئے ۔ تین سال کے بعد ( Slanzer ) صحرا
نوردی اور دولت حاصل کرنے کی داستان اپنے آپ سے بیان کرنا دکھائی
دیتا ہے ۔ غرض قصہ اور کرداروں کی سیرت نگاری میں بڑی تبدیلی کی گئی ۔

"زنجیر گوہر" مصنفہ منشی عباس علی کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ
( Beaumont & Fletcher ) کے کسی ڈراما سے
ماخوذ ہے پلاٹ کو کچھ اس طریقہ سے ترتیب دیا گیا ہے کہ مصنف کے خیالات
کا پتہ چلانا مشکل ہو جاتا ہے ۔ یہ حزن انگیز طربیہ ہے اور رہی پرانی طرز پر خوف

اور خون سے دہشت پیدا کی گئی ہے۔ قتل و خون کا دریا موجیں مارتا ہے
اور تماشائیوں کے اجسام پر رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ عوام کے لئے انتہائی
خوف و دہشت بڑی دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں۔

مصنف The virgin martyr
اور Massinger
کا ترجمہ منشی نازاں نے "حور Dekker
عرب" کے نام سے کیا۔ انتہائی ظلم وستم۔ حد درجہ صبر و استقلال اُردو اسٹیج اور
ہندوستانی تماشائیوں کے لحاظ سے نہایت عمدہ موضوع تھا اسی لئے ڈراما
نگار کی نظر اس قصہ پر للچائی ہوئی پڑی مگر اس ترجمہ میں بھی مزاحیہ قصہ داخل
کردیا گیا اور تین ایکٹ کی حیرت انگیز طربیہ بنادی گئی۔ پارسی امپریل کمپنی بمبئی نے
۱۹۱۳ء میں اسے اسٹیج کیا اور کافی روپیہ کمایا۔
شریڈن Sheridan کی مشہور حزنیہ
Piyarro جس میں شہرہ "آفاق اداکار
کیمبل Kemble نے "رولا"
Rolla کا پارٹ کیا تھا اور man

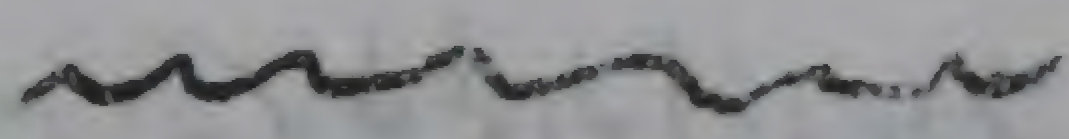
---

SHARIDON نے (Pizarria) کا لا
ہندوستانی اسٹیج پر بھی سرد لعزیز ہوئی۔ مرہٹی میں دو ترجمے ہوئے "ایک
دو راناکھیم دلیو" اور دوسرا سوتیلی ماں کے نام سے۔ پہلا ترجمہ دی آر
شری دا لکر اور دی۔ ٹی۔ موڈک نے کیا جس کو دی شاہو ناگر کمپنی
پونا نے ۱۹۰۱ء میں کھیلا۔ دوسرا ترجمہ ہٹور دھن نے کیا جسے آریاسویا تھ

کمپنی پونا نے یکم مارچ ۱۹۲۳ء کو اسٹیج کیا۔ اے۔ بے کھوری نے گجراتی میں ترجمہ
کیا اور "وہ روز" آسٹرین کمپنی بمبئی نے ۱۸۷۶ء میں اسٹیج کیا۔ اُردو میں آغا حشر
نے "اسیر حرص" کے نام سے ترجمہ کیا اور پارسی کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۱ء میں پہلی
دفعہ پبلک کے آگے پیش کیا۔ رانا بھیم دیو کے دیباچہ میں اس ڈراما کی کامیابی
کا ذکر کیا گیا ہے ۱۸۹۰ء سے ۱۹۱۱ء تک یہ ترجمہ مرہٹی پر کامیابی کے ساتھ کھیلا
گیا بمبئی۔ پونا ستارا۔ بڑودا۔ ناگپور وغیرہ میں ہفتوں اسٹیج کیا گیا۔ اُردو
ترجمہ حقیقت میں دلی دربار ۱۹۰۱ء کے موقع پر کامیاب ہوا۔ پارسی کمپنی نے
اس کی بدولت خوب روپیہ کمانا اور کافی شہرت حاصل کی۔ اُردو ترجمہ حزن
انگیز طربیہ کر دیا گیا۔ ایک مزاحیہ ذیلی پلاٹ اس میں داخل کر دیا گیا۔ اور ڈراما
کا آخری سین بالکل ہی بدل دیا گیا (THE Tower of Nesle
مصنفہ الکزینڈر ڈوما Alexander Dumas کا ناولہ
الکزینڈر کا پلاٹ سراغ رسانی کی دلچسپی۔ خوف و دہشت اور قتل و خون کی
داستان اُردو اسٹیج کے لئے نہایت موزوں دکھائی دی۔ اسی لیے منشی
محشر نے "خون جگر" کے نام سے اُردو میں ترجمہ کیا۔ نیو پارسی ڈرامیٹک
کمپنی بمبئی نے ۱۹۱۱ء میں اسٹیج کیا۔ ڈراما عجیب طریقہ سے شروع ہوتا ہے
Buridan جیسے شہر بدر کر دیا گیا تھا مصر میں چھپ جاتا ہے
اور اپنی مالکہ سے وجود اس وقت ملکہ سے بدلہ لینے کی ترکیبیں سوچتا
ہے (Gaultier) جو افواج کا سپہ سالار ہے۔ ملکہ عشق
میں ناکام ہوتی ہے۔ دراصل پہلے ایکٹ کے چوتھے سین سے ترجمہ کا لحاظ
کیا گیا۔ پہلے ایکٹ کے آخر میں (Buridan) کے دریا کے کنارے
دکھائی دیتا ہے۔ اپنے جرم کے بعد دونوں بہنوں کو نشانہ اجل بناتا

ہے۔ اور مارگیرٹ اپنے لڑکے کو قتل کر دیتی ہے ۔
GULTIER بدلہ لینے پر کمر کستا ہے۔ یہاں مصر کی شہزادی کی موجودگی کی وجہ سے جو کہ تاج کی حقیقی وارث ہے ایک عجیب دلچسپی پیدا ہوگی۔ لوی سفر سے واپس ہوتے ہوئے اس موقع پر ان موجود ہوتا ہے۔ جنگ و جدل میں سوائے ( gaultier ) کے جو شہزادی سے شادی کر لیتا ہے اور ( Landry ) کے باقی سب موت کے گھاٹ اترتے ہیں ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ ڈاکٹر کی لڑکی اور کمپونڈروں کی عاشقی کے سلسلہ میں داخل کر لیا گیا۔ اور کچھ جادو بیجا گانے ٹھونس دیے گئے ۔ غرض سنت دیرینہ کی پیروی میں اُردو ترجمہ کو حزن انگیز طربیہ کر دیا گیا ۔

~~~~~~
~~~~~~

# قدیم ناٹک کمپنیاں

**ابتدا** ابھی "اندر سبھا" کا طوطی بول رہا تھا۔ اس کے چرچے لوگوں کی زبانوں پر تھے۔ اور اس کی شہرت دن دونی رات چوگنی ترقی کر رہی تھی کہ سلطنت اودھ کا شیرازہ بکھر گیا۔ بربادی کے آثار رونما ہو گئے اور تباہی کے گھٹا ٹوپ بادل چھا گئے۔ ایسے انتشار کے وقت لوگوں کو اتنی فرصت کہاں تھی کہ اس کی طرف توجہ قائم رکھتے اور اتنی استطاعت کہاں تھی کہ افلاس کے بھنور میں پھنس کر بھی اس کی سرپرستی کرتے۔ یہ بے وقعتی اور بے رنگی دیکھ کر "اندر سبھا" بمبئی پہنچی۔

یہ وہ زمانہ تھا جب کہ سنسکرت ڈراما دم توڑ چکا تھا۔ اور اسکی جگہ "بھان" اور "پراہسن" کے کھوٹے سکے ہندوستانی اسٹیج پر رائج تھے۔ روپیہ کمانے کی خاطر "بھگت بازاروں" کی منڈلیاں کوچہ بکوچہ

اور دربدر یا بدریا۔ مارے مارے پھرتی تھیں۔ "اندرسبھا" کے خیر مقدم کے سلسلہ میں بمبئی کے چند پارسی نوجوان کو "اُردو تھیٹر" بنانے کا خیال آیا۔ یہ اُردو کی بدقسمتی تھی کہ اس کے تھیٹر کا سنگ بنیاد ایسے زمانہ میں رکھا گیا۔ جب کہ قومیت متزلزل تھی۔ ادب کے آفتاب کو گہن لگ چکا تھا۔ افلاس کا بھوت عوام پر مسلط ہو چکا تھا۔ اور سیاسی بد امنی سے انتشار برپا تھا۔ جنہوں نے ادبیات عالم کے مختلف ادوار کا مطالعہ کیا ہے وہ سمجھ سکتے ہیں کہ ایسی بے اطمینانی کے وقت جس تھیٹر کا پایہ پڑا ہوگا اس کی عمارت کس طرح فلک بوسی کی ہوس کر سکتی ہے۔

اس ناموافق فضا کے علاوہ شروع ہی سے اُردو تھیٹر تجارتی ذہنیت کا شکار بن گیا۔ اس کو روپیہ کمانے کا ذریعہ اور پیٹ پالنے کا وسیلہ قرار دیا گیا۔ زرق برق لباس۔ ظاہری۔ طمطراق اور شان و شوکت پر جو کچھ بھی روپیہ صرف کیا گیا۔ وہ یہ سمجھ کر کہ روپیہ کاروبار پر لگایا۔ جا رہا ہے جن کا دو چند اور سہ چند منافع تماشائیوں کی آنکھوں پر پردہ ڈال کر بہت جلد حاصل کر لیا جائے گا۔ جس تھیٹر کے بانیوں اور منتظموں کے ارادے اور مقاصد اس قدر ذاتی اور تجارتی ہوں وہ تھیٹر فنی اور ادبی نقطۂ نظر سے کس طرح ترقی کر سکتا ہے۔ البتہ روپیہ کمانے کی کوشش میں اکثر ناٹک کمپنیاں کامیاب رہیں۔ مگر چونکہ اس روپیہ سے تھیٹر کو فروغ دینا مقصود نہ تھا۔ اس لئے منتظموں اور مالکوں نے تھیٹر کے ذریعہ سے کمائی ہوئی دولت اپنی عشرت و راحت پر اٹھا دی جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ تھیٹر کی اصلاح و ترقی کی کوئی صورت پیدا نہ ہوگی اور وہ کس مپرسی کے عالم میں بغیر ایک آنچ آگے بڑھے اپنی جگہ پر پرانی لکیر کا فقیر رہا۔

سنسکرت اسٹیج کا حال پروفیسر وہ ہورڈمنز" کی زبانی سنئے "شکنتلا پہلی مرتبہ مہاراجہ بکرماجیت کے شاہی محل میں اسٹیج کیا گیا تھا اور اس شان سے کہ :-

"محل کا سنگت مال جو بالعموم رقص و سرود کی محفلوں کے لئے وقف تھا۔ شکنتلا کی نمائش کے لئے تیار کیا گیا۔ کٹھے ہو جانے والے بڑے بڑے۔ دروازوں کی جگہ اسٹیج کا زرد وزی پردہ لٹکا ہے جس کے سامنے ایک کشادہ صحن میں سامعین کی نشست کا انتظام ہے۔ یکایک سارنگی۔ ستارہ اور بانسری ہم آہنگ ہو کر کوئی خوش آیندہ چیز بجاتے ہیں اور چند خوش گلو نوجوان سامنے آکر بھجن گاتے اور مہاراج اور برہمنوں کا خیر مقدم کرتے ہیں اس کے بعد سوتر دھار اشیرباد دیتا ہے۔ اور ظرافت آمیز نظم میں حاضرین سے توجہ کی التماس کرتا ہے۔ شاہی صاحب جواہرات کی زنجیر کھول کر کالبد اس کے سر پر رکھ دیتا ہے۔ اور پردہ دو حصوں میں تقسیم ہو کر پھٹ جاتا ہے۔ اور پھر اور تالیوں اور تحسین کے نعروں سے معلوم ہوتا ہے کہ جنگل کا سین جس سے ڈراما کا افتتاح ہوتا ہے بہت مقبول ہوا ہے۔ پہاڑ سے آبشار کے گرتے کی آواز دور تک سنائی دیتی ہے۔ اور تو طلوع آفتاب کی سنہری شعاعیں سر سبز درختوں کے پتوں سے چھن چھن کر مہاراجہ دشونت دایک کردار کے چہرے پر پڑ رہی ہیں مہاراجہ ویتقانی لباس پہنے تیر و کمان ہاتھ میں لئے اپنی شکاری رتھ سے اترتا ہے

اور رتھ بان سے فصیح سنسکرت نظم میں مخاطب ہوتا ہے۔ اب اسٹیج کے پچھلے حصہ کو بلند کیا جاتا ہے۔ اور ایک چرا گاہ نظر آتی ہے جس میں دو سانولے رنگ کی لڑکیاں پودوں کو سینچ رہی ہیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اور اس طرح یہ ناٹک انجام کو پہنچتا ہے۔"

ڈاکٹر ولسن کے بیان سے بھی واضح ہوتا ہے کہ تھیٹر سے کوئی علیحدہ عمارت گو نہ ہوئی تھی جہاں ہر شخص ٹکٹ خرید کر جا سکتا تھا۔ لیکن سنگت سال کے نام سے ایک فراخ ہال شاہی محلوں یا خاص مقاموں پر مخصوص تھا چونکہ اس قدیم زمانہ میں ڈراما روپیہ کمانے کا ذریعہ نہ تھا اسی لئے تھیٹر اور ایجنٹ کا رواج نہ تھا۔

یقیناً اردو تھیٹر کی ابتدا اس شان اور متانت سے نہیں ہوئی بلکہ شروع میں جن ساز و سامان سے کام لیا گیا۔ اس کا ذکر محمد عمر نور الہٰی صاحبان کی زبانی سنئے:۔

"۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اسکولوں کے ہال تھیٹر کے کام آئے اور بنچوں سے اسٹیج بنایا گیا۔ بستروں کی چادریں اور گھریلو ساز و سامان پردوں اور اسٹیج کی دیگر ضروریات کے لئے استعمال کئے گئے اور ڈراما "سہراب و رستم" اسٹیج ہوا۔

کون ہے جو اس نقشہ کو پیش نظر رکھ کر نہ کہے کہ یہ "بھان" اور "پرہسن" سے ملتا جلتا ہے۔ خصوصاً یہ معلوم کر کے کہ اردو تھیٹر کی ابتدا روپیہ بٹورنے کی نیت سے کی گئی جو کہ بھان "اور" ہراہنس "کا بھی واحد مقصد تھا۔ اس کے علاوہ دونوں میں فنی اور ادبی خصوصیت کا فقدان تھا۔ ادا کار جیہ "کھگ

باز" کہلاتے تھے۔ ہر دو جگہ ادنیٰ طبقہ سے تعلق رکھتے تھے جہالت اور پیسے کی وجہ سے سوسائٹی میں ان کا کوئی درجہ نہ تھا۔ غرض یہ کہ اُردو تھیٹر کی ابتدا ابتذال سے ہوئی۔

اس موقع پر یہ ذکر بھی نامناسب نہ ہوگا۔ کہ بڑے بڑے شہروں میں انگریزی وضع کے الیزبتھ کے زمانے کے تھیٹر قائم ہو چکے تھے۔ گو یہ ابتدا میں شوقیہ ( Amateur ) اداکاروں کے ہاتھوں میں تھے جو عموماً شکسپیئر کے ڈراموں کو اسٹیج کر کے دل بہلاتے تھے۔ مگر رفتہ رفتہ ان تھیٹروں میں ہندوستانیوں کا بھی دخل ہوتا گیا اور ان میں کبھی بعض کالیداس کے ترجمے کھیلے گئے۔ بنگالی اور مرہٹی تھیٹر کے بانیوں اور منتظموں نے تو اس قسم کے مغربی تھیٹروں سے بہت کچھ استفادہ کیا اور اپنے تھیٹروں کی اصلاح کی لیکن اُردو تھیٹر نے ان سے ابتدا میں زیادہ استفادہ نہیں کیا کیونکہ دوسرے ہندوستانی تھیٹروں نے اُردو سے کہیں زیادہ ترقی کر لی پھر بھی تھیٹروں کی ساخت شکسپیئر کے ڈراموں کے ترجموں اور دوسرے انتظامی معاملات میں اُردو تھیٹر کے منتظموں نے اس قسم کے انگریزی تھیٹروں سے تھوڑا بہت ضرور استفادہ کیا اور ان سب کا ملا جلا اثر اُردو تھیٹر پر پڑا مگر کاروباری اور تجارتی رنگ اس قدر نمایاں رہا کہ کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

**اوریجنل تھیٹریکل کمپنی**

اُردو اسٹیج کے بانیوں میں سیٹھ جی فرامجی کا نام ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ سیٹھ صاحب اُردو شاعری کی زلف گرہ گیر کے اسیر تھے۔ وہ رنگ دہروی کے تخلص سے متاملکی کیا کرتے تھے اور نواب علی نفیس سے اصلاح لیتے تھے۔ بڑھتے ہوئے شوق

سے مجبور ہو کر انھوں نے اواخر انیسویں صدی میں "اوریجنل تھیٹریکل کمپنی" کے نام سے بمبئی میں ایک باقاعدہ ناٹک کمپنی قائم کی۔ جس میں خود بھی اداکاری کرتے تھے اور خورشید جی بالی والا کاوس جی کھٹاؤ اور جہانگیر جی اس کمپنی کے نامور اداکار گذرے ہیں رونق بنارسی اور حسینی میاں ظریف اس کمپنی کے ڈراما نگار تھے اردو تھیٹر نے چند ہی دنوں میں کچھ اردو رنگ جمایا کہ دوسری تفریحوں کو بالکل مات کر دیا اور جدھر دیکھو اردو ڈراما کا طوطی بول رہا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کمپنی نے فن ڈراما کی کوئی ترقی نہیں دی۔ لیکن یہ کیا کچھ کم ہے کہ اس نے پبلک کے دل و دماغ کو اس طرف متوجہ کر لیا۔

**وکٹوریہ ناٹک کمپنی** فرا جی کے انتقال کے بعد بالی والا اور کھٹاؤ نے اپنی اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجدیں علاحدہ علیحدہ بنالیں خورشید جی بالی والا کی کمپنی "وکٹوریہ ناٹک کمپنی" کے نام سے مشہور ہوئی بالی والا اپنے زمانہ کا بہترین طربیہ اداکار تھا۔ چھچھور پن طبیعت میں نہ تھا۔ متانت اور سنجیدگی کا دامن بہت کم ہاتھوں سے چھوٹنے پاتا تھا۔ پبلک میں اتنا ہر دل عزیز تھا کہ جہاں اسٹیج پر یہ رونما ہوا تھیٹر میں سناٹا چھا گیا۔ سب گوش بر آواز ہو گئے تماشا شروع کیا اور لوگ ہنستے ہنستے لوٹن کبوتر بن گئے۔

وکٹوریہ ناٹک کمپنی نے ۱۸۷۷ء کے دہلی دربار کے موقع پر نام اور روپیہ پیدا کیا اور اسی سلسلہ میں لندن کے سفر کی سوجھی ۱۸۸۵ء میں بالی والا نے اپنی کمپنی لندن کے سفر کے لئے تیار کر لی۔ اردی سکیچ ( The Sketch ) بالی والا کی کمپنی کے متعلق لکھتا ہے۔

"بالی والا اپنی ہندوستانی اداکاروں کی کمپنی کے ساتھ جس میں (۲۵)
کے قریب پارسی اداکار شامل تھے۔ دی انڈین اینڈ کلونیل۔
اکزبیشن (The Indian & Colonial Exhibition)
کے موقع پر لندن پہنچا ........ چونکہ اس کمپنی نے لندن والوں کے مذاق
کے مطابق تماشا نہیں کیا۔ اسی لئے مالی نقصان ہوا لیکن تجربہ اور فنی معلومات
کی حد تک اس کمپنی نے بہت کچھ حاصل کیا۔ .......... "دی ٹاٹلر"
(The Tatler) نے بھی بالی والا اور اس کی کمپنی کی اہمیت بڑہائی اور
مستعدی اور جوش کو سراہا۔ بالی والا کو ملکہ معظمہ وکٹوریہ اور ایڈورڈ ہفتم
کے حضور میں اداکاری کا موقع ملا ملکہ اور شہنشاہ نے اظہار خوشنودی فرما
کر حوصلے بلند کئے۔ ان کے علاوہ متعدد والیان ریاست نے تمغے عنایت
فرمائے۔ بالی والا اور اس کے ساتھیوں نے مغرب کے سفر سے فن ڈراما اسٹیج
اور اداکاری کے سلسلہ میں بڑا استفادہ کیا۔

بالی والا کے علاوہ اس کمپنی کے دوسرے مشہور اداکار رستم جی۔
مس خورشید، مس زہرہ، مس مہتاب وغیرہ تھیں ابتدائی ایام میں مس میری
فینٹنی ایک مغربی ثم ادا ایکٹرس نے اس کمپنی میں حیرت انگیز قابلیت کے جوہر
دکھائے اور اردو گانوں میں خاصا نام پیدا کیا۔ ڈراما لکھنے کے لئے
منشی ونائک پرشاد طالب بنارسی کو اس کمپنی نے منتخب کیا۔

**الفریڈ تھیٹریکل کمپنی** ہندوستان کے دوسرے مشہور اداکار اور بالی
والا کے مدمقابل کاوس جی گھٹاؤ نے "الفریڈ
تھیٹر" قائم کیا۔ جس طرح بالی والا طربیہ پارٹ کرتے میں اپنی نظیر نہیں رکھتے
تھے۔ اسی طرح کاوس جی حزنیہ پارٹ کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتے تھے۔ اس

کمپنی نے شکسپیئر کے ڈراموں کو خوب رواج دیا۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ کاوس جی ردمیو اور ہملٹ کا پارٹ خوب کیا کرتے تھے۔ مشہور ہے کہ وہ شہرۂ آفاق ادا کار مدھری اور رنگ کے نقش قدم پر چلا کرتے تھے۔ اس لئے وہ "ہندوستان کے ادرنگ" کہلاتے ہیں۔

اس کمپنی کے دوسرے مشہور اداکار منجیر شاہ۔ گلزار خان ماسٹر موہن، مادھورام مس گوہر وغیرہ خیال کئے جاتے ہیں۔ اس کمپنی کے سب سے پہلے ڈراما نگار سید مہدی حسن احسن لکھنوی ہیں آپ کے بعد آغا حشر کے سپرد یہ اہم خدمت ہوئی اور حشر کے بعد اس کام کو بیتاب نے سنبھالا۔

۱۹۱۴ء میں کاوس جی مرض ذیابیطس کے شکار ہو گے اور کچھ عرصہ بعد لاہور میں انتقال کیا۔ ان کے بعد ان کے لڑکے جہانگیر ۱۹۰۱ء میں یہ کمپنی جل کر راکھ ہو گئی۔ اور ہزاروں روپوں کا ساز وسامان خاک کا ڈھیر ہو گیا۔ لیکن اس کے صاحب حوصلہ اور باہمت مالک سیٹھ اُددے ٹوسنٹی نے ذاتی قابلیت مستعدی اور محنت سے اس کھنڈر پر دوبارہ بمبئی میں ایک عظیم الشان تھیٹر تعمیر کیا۔ مسٹر ٹوہٹنی خود بھی اچھے اداکار تھے۔ اور شاید یہی سبب تھا۔ کہ کبیرسنی کے باوجود بھی اپنے بل بوتہ پر تھیٹر چلاتے رہے۔

**جوبلی کمپنی** "جوبلی کمپنی" دہلی کے ایک رئیس زادے کی کاوش کا نتیجہ تھی۔ اس کا سارا انتظام دیکھ بھال اور نگرانی سید عباس علی کے ہاتھوں میں تھی۔ ان کی اداکاری اور گانوں کی وجہ سے اس کمپنی نے بہت جلد ترقی کی اور دیکھتے ہی دیکھتے ملک کے بہترین تھیٹروں کی فہرست میں اس کا نام نظر آنے لگا۔ شدت علالت کے باوجود بھی عباس علی کو اس کمپنی کے تمام دمہ داری کا بے حد خیال رہتا تھا ایک دفعہ جب کہ وہ بستر علالت پر

پڑے رہتے تھے کبھی عباس علی نے منتظم کو بلا بھیجا اور حکم دیا کہ آج کے اشتہار میں اعلان کر دے کہ عباس علی "گلرو زرینہ" میں رستم کا پارٹ کریں گے۔ چنانچہ اسی مضمون کا اشتہار تقسیم کیا گیا۔ لوگ جو عرصہ سے عباس علی کی اداکاری کے مشتاق تھے۔ جوق در جوق تھیٹر پہنچے۔ حسب اعلان جی نے چار یا پانچ سال تک تھیٹر سنبھالا پھر کلکتہ کے مشہور تاجر مسٹر میڈن کے ہاتھوں فروخت کر ڈالا۔ میڈن کا انتقال ۱۹۲۳ء میں ہوا۔

**نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی**

محمد علی ناخدا نے "الفریڈ تھیٹریکل" کی ٹکر پر ایک نیا تھیٹر "نیو الفریڈ تھیٹر" کے نام سے کھولا۔ مسٹر سہراب جی اس کے منتظم مقرر کیے گئے۔ انہوں نے اس تھیٹر کی دامے درمے اور قدمے ہر طرح مدد کی اور حقیقت میں یہی اس کے سیاہ و سفید کے مالک تھے۔ ڈراما نگاری کے لئے آغا حشر کو منتخب کیا۔ اس کمپنی نے کافی شہرت حاصل کی اور خوب روپیہ کمایا۔ آخر میں سہراب جی ضعیفی کے باعث کمپنی نے احمدآباد میں مستقل طور پر تھیٹر قائم کیا اور سیر و سیاحت سے منہ موڑ کر اقامت اختیار کی۔

اس کمپنی کے مشہور اداکار سہراب جی کے علاوہ عباس علی اور امرت لال کیشو خیال کیے جاتے ہیں۔ کچھ عرصہ بعد امرت لال اس کمپنی سے علیحدہ ہو کر پارسی ناٹک منڈلی میں چلا گیا۔ پھر وہاں سے بھی علیحدہ ہو کر اپنا ڈراما "امرت" اسٹیج کیا۔ اسی گردش اور دوسری بد اعتدالیوں کی وجہ سے اس نے عین جوانی میں انتقال کیا۔

**اولڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی**

"اولڈ پارسی تھیٹریکل کمپنی" اواخر انیسوی صدی میں قائم ہوئی پنجاب کے پہلے دورہ میں یعنی

عباس علی نے رستم کا پارٹ کیا جو بد قسمتی سے ان کی زندگی کا آخری ثابت ہوا کیونکہ جوش و خروش میں انہیں اپنی علالت کا خیال نہ رہا اور زخموں کے ٹانکے کھل گئے جس کی وجہ سے وہ دوبارہ صاحب فراش ہوئے ایسے کہ پھر اٹھ نہ سکے۔

ان کمپنیوں کے علاوہ بے شمار کمپنیاں حشرات الارض کی طرح پیدا ہوئیں۔ اور چند ہی دنوں میں فنا ہو گئیں۔ اس زمانہ میں اداکاروں کی شہرت پر کمپنی کا دارومدار ہوتا تھا۔ لوگ صرف اداکاروں کی فہرست دیکھ کر ناٹک دیکھنے جوق در جوق چلے آتے تھے۔ اسی لئے کسی کمپنی کے ہاں اگر عوام کے منظور نظر اداکار ہوئے تو اس نے خوب روپیہ بٹورا ورنہ نہیں تو اس کا دیوالہ نکل گیا۔ اور ان اداکاروں کی جہالت کی وجہ سے یہ حالت تھی کہ کسی ایک کمپنی میں زیادہ عرصہ تک ٹھہرتے نہ تھے آج یہاں تو کل وہاں ابھی اس کمپنی میں ملازم ابھی اس میں شریک غرض۔ یہ کہ اداکاروں کے ساتھ ساتھ کمپنی کی شہرت بھی گھومتی تھی۔ اور یہی وجہ تھی کہ پچاسوں کمپنیاں قائم ہوئیں چند روز لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کیا شہرت اور روپیہ کمایا۔ اس کے بعد آن کی آن میں معاملہ دگر ہو گیا۔ مفلس اور دیوالیہ ہوتے کی وجہ سے مٹ گئے۔

اس قسم کی لاتعداد کمپنیوں میں سے چند کے نام حسب ذیل ہیں جنہوں نے نسبتاً زیادہ شہرت حاصل کی ا۔

"بھارت وباکل کمپنی" یہ میرٹھ میں قائم ہوئی اور کچھ دنوں بعد احمدآباد میں ختم ہو گئی۔ اس کمپنی کا ڈراما "بدھ بھگوان" مشہور رہا ہے۔

"جمعدار کمپنی"

"امپیریل کمپنی"

"لائٹ آف انڈیا"

آخر الذکر دو کمپنیوں کے بعض ڈرامے بہت مشہور رہیں لیکن اس کا پتہ نہیں چلتا کہ ان ڈراموں کا مصنف کون تھا خیال غالب ہے کہ ان کے مصنف حافظ محمد عبداللہ رئیس چبوترہ ان کے شاگرد رشید نظر بیگ اکبرآبادی ہیں جو ان کمپنیوں میں اداکاری بھی کرتے تھے۔

"الکیزینڈرا تھیٹریکل کمپنی" یہ کمپنی جیب سیٹھ نے قائم کی تھی۔

البرٹ تھیٹریکل کمپنی" یہ پنجاب میں قائم ہوئی تھی۔

"دیبا کل کمپنی" یہ میرٹھ میں قائم ہوتی تھی۔ مائل اس کمپنی کے ڈراما نگار تھے اور علی اطہر مشہور اداکار دراصل اس کمپنی نے علی اطہر کی اداکاری کی وجہ سے بہت شہرت حاصل کی اور تھوڑے ہی عرصہ میں ہندوستان کی نامور کمپنیوں میں اس کا شمار ہونے لگا۔ لیکن جوں ہی علی اطہر نے اپنے آپ کو علیحدہ کر لیا اس کمپنی کی شہرت کو ناقابل تلافی نقصان پہنچا۔

"ڈرامیٹک کلب" یہ حیدرآباد دکن کی مشہور تھیٹریکل کمپنی تھی یوسف مارکٹ علاقہ سالار جنگ میں قائم ہوئی تھی۔ اس کمپنی کی مشہور ایکٹرس انجنبی جسو اور کھکن تھیں۔ خصوصاً کھکن بہت اچھا گانیوالی تھی اور اس کے گانوں کی وجہ سے کمپنی نے بڑا نام اور بہت روپیہ کمایا۔ اس کمپنی کے مالک احمد حسین صاحب تھے اور ڈراما نگار امیر حمزہ۔ اس کے مشہور ڈرامے "اندر سبھا" اور "سحر سامری" تھے۔

"بال ردم" یہ بھی حیدرآباد کی تھیٹریکل کمپنی گل باغ واقع ترپ بازار میں قائم ہوئی تھی۔ اس کے منتظم ابراہیم صاحب تھے۔ اور ایکٹرس ہوتی مشہور تھی۔

دال منڈی" یہ بھی حیدرآباد کی مشہور کمپنی تھی۔ بازار سدی عنبر میں

قائم ہوئی تھی۔ اس کے منتظم جگیا تھے۔ اس کی ایکٹرس "محبوب مغنیہ تھی۔

اب ان کمپنیوں کی فہرست درج کرنے کی بجائے بہتر معلوم ہوتا ہے کہ اس قسم کی قدیم کمپنیوں کے انتظام۔ ان کا طریقہ کار اور ڈراما سٹیج کرنے کے طرز متعلق مختصر سا تبصرہ کریں۔

تھیٹریکل کمپنی عموماً کم و بیش چالیس پچاس اداکاروں پر مشتمل ہوتی تھی۔ ان میں جو کمسن ہوتے اور خوبصورت ہوتے تھے۔ انہیں زنانہ پارٹ دیا جاتا تھا۔ اور جو معمر اور تجربہ کار ہوتے تھے۔ وہ عاشق کا یا دوسرا بڑا پارٹ کرتے لڑکوں کے لئے گانا نہایت ضروری تھا۔ جو لڑکا جتنا اچھا گاتا تھا اتنا ہی وہ موزوں خیال کیا جاتا تھا۔ البتہ آواز کے اور طرز پر گانے کی کامیابی کا دارومدار تھا۔ عاشق یا رقیب یا اور دوسرے اداکاروں کے لئے لازمی تھا کہ وہ تلوار چلاتے اور لٹھ پھیرنے میں کچھ نہ کچھ ضرور دخل رکھیں۔ کیونکہ اکثر ڈراموں میں پبلک کو خوش کرنے کے لئے لڑائی جھگڑے کا منظر ضرور پیش کیا جاتا تھا۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ اداکار کی جسمانی حالت اچھی ہونی ایک قسم کی سفارش تھی اونچے پورے اور ہٹے کٹے نوجوانوں کے لئے تھیٹر کی اداکاری سے زیادہ موزوں کوئی پیشہ نہیں خیال کیا جاتا تھا۔

بعد میں تقریب قریب تمام مشہور کمپنیوں نے زنانہ پارٹ کے لئے عورتوں کی خدمات حاصل کر لیں۔ ان عورتوں کا چونکہ ناچ اور گانے سے واقف ہونا نہایت ضروری تھا۔ اس لئے کمپنیوں کو شریف گھرانے کی لڑکی نہ مل سکی اور سب کی سب پیشہ ور عورتیں ہاتھ آئیں۔ سارے اداکار کیا مرد اور کیا عورتیں چونکہ سب ہی عادات و اطوار اور تہذیب و اخلاق کے معیار سے گرے ہوئے تھے۔ اسی لئے اداکاری کا پیشہ اسقدر

بدنام ہوئے کہ لوگ اداکاری میں حصہ لینا تو کجا اداکاروں سے دوستی رکھنا بھی اخلاقی جرم سمجھنے لگے۔ یہی سبب تھا جس کی وجہ سے اداکاری بحیثیت فن کبھی ترقی نہ کرسکی۔

یوں بھی اداکار بااہل ناشائستہ اور آوارہ گرد ہوا کرتے تھے اس پر طرہ یہ کہ کمپنی کی جانب سے ان کی دیکھ بھال نگرانی اور روک ٹوک کا کوئی انتظام نہ ہوتا تھا۔ ان کے حرکات اور افعال کی باز پرس نہ ہوتی تھی۔ اسی لئے وہ اداکاری کو ایک تفریحی مشغلہ اور عیش و عشرت کا ذریعہ خیال کرتے تھے۔ ادا آموز ( Stage Director ) اور اسٹیج کے منتظم دونوں اپنے اپنے فرائض سے واقف نہ ہوتے تھے۔ اور صرف اداکاروں کو پارٹ یاد دلانا کافی سمجھا جاتا تھا۔ وہ اپنا اپنا پارٹ حفظ کرلیں اور اونچی آواز میں دہرا دیں تو ان کا کام ختم ہو جاتا تھا۔ اکثر کمپنیوں کے اداکار تجربہ کار ہوتے تھے۔ انہی کے اشارے پر سارے اداکار ناچتے اور انہی کے کہے پر عمل کرتے تھے کبھی کبھی کمپنی کے مالک یا منتظم دخل دیتے تھے لیکن اگر زیادہ اختلاف ہوا اور دونوں اپنی اپنی جگہ پر اٹل رہے تو مالک اور منتظم کو اپنی رائے واپس لے لینی پڑتی تھی کیونکہ تجربہ کار اداکار کو ناخوش کرنا تجارتی اصول کے خلاف تھا۔ اس لئے کہ اگر وہ ناخوش ہو کر نکل گیا۔ تو بس کمپنی کا بھی دیوالہ نکل گیا۔ اداکاروں کی وجہ سے کمپنی کا نباہ اور اداآموز اور منتظم کا صحیح معنوں میں فن اداکاری اور اسٹیج سے ناواقف ہونا در اصل تمثیل کی راہ میں سنگ گراں رہا۔

یہ تو تھی اداکاروں اور ادا آموزوں کی حالت۔ اب ذرا ڈراما نگار کا تصور کیجئے۔ ہر کمپنی میں ایک شخص " منشی " کے عہدہ پہ مامور کیا جاتا تھا اس کا فن ڈراما سے واقف ہونا ضروری نہ تھا۔ اسٹیج کے حالات سے

باخبر ہونا لازمی نہ تھا۔ نہ حالات اور بیان پر قدرت رکھنے کی کبھی شرط نہ تھی اداکاروں کی شخصیت اور ان کے تاثرات کا جاننا بھی چنداں ضروری نہ تھا بلکہ ڈراما کی تیاری کا طریقہ یہ تھا کہ منتظم یا مالک پہلے ایک من بہائے کا قصہ گھڑتا، پھر "منشی" کے ہاتھوں میں یہ من گھڑت قصہ پہنچتا اور وہ کسی نہ کسی طرح تک بندی کی حدود سے بے ربط قصہ کو جوڑ توڑ کر ڈراما کا قصہ جس میں کچھ تسلسل اور کچھ زور نمایاں ہوتا تھا تیار کرتا۔ اس کے بعد گویے اس میں جا و بیجا گانے حسب منشا ٹھونس دیتے اور اس "چوں چوں کے مربے" کا نام ڈراما رکھا جاتا اس طرح کہ کوئی ایک اس کو اپنی تصنیف نہیں کہہ سکتا اور شاید اسی وجہ سے ڈراما کے نام پر ہی مصنف کا نام بہت کم ہوتا تھا۔ اور اکثر اداکاروں کے نام پر ہی اکتفا کیا جاتا تھا۔

ان حالات کو پیش نظر رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ قدیم ناٹک کمپنیوں نے اردو ڈراما کی ادبی نقطہ نظر سے صحیح معنوں میں کوئی خدمت نہیں کی اور اس کی وجہ جیسا کہ ہم اوپر کہہ چکے ہیں ان کی جہالت اور تجارتی غرض تھی۔ البتہ اتنا ضرور کیا کہ عوام کو صنعت ڈراما کا گرویدہ کر دیا۔ لوگوں میں اس کی خواہش پیدا کر دی اور مانگ بڑھا دی۔

★

# طرزِ جدید کے پیش رو

ظاہر ہے کہ کسی چیز میں تغیر۔ تبدیلی اور انقلاب ایکدم تو ہو نہیں سکتا اور اگر بظاہر ایسا معلوم ہو بھی تو اس کے چند در چند وجوہ ظاہری نظروں سے چھپے رہتے ہیں۔ ادب کا رجحان۔ طرز ادا کی تبدیلی اور انداز بیان کا تغیر بھی اس سے مستثنیٰ نہیں موجودہ مذاق جس کے لوگ عادی ہو چکے ہوں اور رائج شدہ طرز جس کی مقبولیت عام ہو چکی ہو ایک دم بدلی نہیں جاتی ہے خصوصاً ادب کی وہ صنف جس کا تعلق عوام سے زیادہ ہو تغیر و تبدیلی میں بڑی احتیاط چاہتی ہے ایک طرف تو اردو ڈراما کا تعلق عوام سے تھا۔ ایسے عوام سے کہ جن کی قدامت پرستی اور جہالت تباہ کن حد تک پہنچ گئی تھی اور دوسری طرف تھیٹریکل کمپنیاں تجارتی اغراض کے تحت قائم ہوتی تھیں۔ اسی سبب سے عامیانہ روش اور رائج شدہ طرز سے ایک قدم بڑھانا بھی قریب قریب ناممکن تھا۔ تھیٹریکل کمپنیاں تو عوام کی پسندیدہ اور مرغوب طرز کے ڈرامے

پیش کرتی تھیں اسی لئے تبدیلی کی ابتدا عوام کی طرف سے ہونی چاہئے تھی لیکن ہندوستانی تماشائیوں کا یہ عالم کہ دنیا ساری . . . . . تو بدل جائے مگر ان کے کانوں پر جوں تک نہیں رینگتی۔ ان کی وضع داری کا یہ تقاضا کہ جس چیز کو ایک مرتبہ پسند کر چکے ہیں اس کو ہمیشہ پسند کرتے رہیں گے اور پھر جہالت کا یہ حال کہ جو چیز آنکھوں کے سامنے ہے نہ تو اس کی خوبیوں سے واقف اور نہ خرابیوں سے آگاہ غرض یہ کہ ادھر تھیٹریکل کمپنیوں کو یہ انتظار اگر . . . . عوام کی مانگ میں تبدیلی ہو رہا ہو تو ڈراموں کی طرز بدل دیں اور ادھر عوام کا خیال کہ تھیٹریکل کمپنیاں خود زمانہ کے ساتھ اپنا رنگ بدلیں۔

بالآخر اصلاح کی طرف قدم بڑھایا گیا۔ لیکن نہ اس کی ابتدا عوام کی طرف سے ہوئی اور . . . نہ تھیٹریکل کمپنیوں کی طرف سے بلکہ وہ طبقہ جس کے دل میں زبان اور ادب کا درد تھا ان بے اعتدالیوں کو برداشت نہ کر سکا اور اپنی مخصوص صحبتوں میں دبی زبان سے شکایت ہونے لگی۔ مگر یہ طبقہ بھی اپنی وضع کا پابند تھا اور تھیٹر کو عامیانہ چیز سمجھ کر ڈنگے کی چوٹ اس کے متعلقین کو مخاطب کرنا نہ چاہتا تھا۔ اور اس بھیڑوں کے چھتے کو چھیڑنے کی ہمت نہ تھی۔ اس کے علاوہ بدنصیبی دیکھیے کہ جن لوگوں کو ڈراما کی اصلاح کا خیال ہوا۔ انہیں صرف زبان اور ادب کا پاس تھا۔ فن سے انہیں کوئی دلچسپی نہ تھی نہ وہ فن ڈراما کے ماہر تھے اور نہ مصلح اسٹیج اور اداکاری سے کوئی دلچسپی نہ تھی اور دراصل یہی وہ سبب تھا۔ کہ اصلاح کا خیال اور اس پر ایک حد تک عمل کرنے کے بعد بھی اردو ڈرامانے بحیثیت فن کوئی نہیں کی اردو ڈراما کا بگڑا ہوا سنگار اگر سنور سکتا ہے تو ان حضرات کی شائستگی سے کہ جنہیں زبان اور ادب کے ساتھ ساتھ فن ڈراما میں بھی مہارت حاصل ہو۔

اس دور میں سوائے حکیم احمد شجاع صاحب کے شاید کسی اور نے اسٹیج کے لئے ڈرامے نہیں لکھے۔ اور احمد شجاع صاحب نے بھی لکھے تو تجارتی کمپنیوں کے لئے اسی لئے ایک دم کایا پلٹ دینا مناسب خیال نہ تھا۔ انہیں اندیشہ تھا کہ اگر عوام کے پسند کا ڈراما نہ ہو تو کمپنی اسے کھیلنا پسند نہ کرے گی۔

دوسرے ڈراما نگاروں نے اسٹیج اور تھیٹر کا خیال ہی نہیں کیا صرف زبان اور بیان کا ایک پاکیزہ نمونہ پیش کر گئے یہ سمجھ لیا کہ انہوں نے اُردو ڈراما کو نئے رستہ پر لگا دیا حالانکہ جب تک تھیٹروں کی اصلاح کا بیڑا نہ اٹھایا جائے اُردو ڈراما ترقی نہیں کر سکتا کیونکہ اُردو ڈراما تھیٹر کی پیداوار ہے۔

اب ہم اس طرز کے بعض ڈراما نگاروں کی کوششوں کا علیحدہ علیحدہ ذکر کریں گے۔

آزاد اتفاق دیکھئے کہ جس نے اُردو نثر و نظم کو قدیم ڈگر سے ہٹانے کی بساط بھر کوشش کی اسی نے اُردو ڈراما کو بھی طرز قدیم کے طوق و سلاسل سے آزاد کرنا چاہا۔ ان دنوں کا ذکر ہے جب کہ شمس العلماء مولانا محمد حسین آزاد غدر کی وجہ سے دلی چھوڑ کر پنجاب میں آرہے تھے۔ اور یہاں اُردو ادب کی اصلاح کی کوشش کر رہے تھے۔ پرنسپل صاحب گورنمنٹ کالج لاہور کی فرمائش پر آزاد نے "میکبتھ" کا ترجمہ شروع کیا جس کا ابتدائی حصہ اس زمانہ کے کسی اخبار میں شائع بھی ہوا تھا لیکن معلوم ہوتا ہے۔ کہ آپ کو اس سے دلبستگی نہ ہوئی اسی لئے یہ ادھورا ہی رہا۔ اگر ترجمہ مکمل ہو جاتا تو یقیناً شکسپیئر کے اُردو ترجموں میں ایک خاصہ کی چیز ہوتی۔ اس کے بعد ہی آزاد نے نورجہاں اور جہانگیر کے قصہ کو ڈراما کی شکل میں اکبر نامہ سے منتقل کرنا چاہا۔ تھوڑا حصہ تیار ہوا تھا کہ دیوانگی نے قلم چھین لیا۔ سنہ ۱۹۰۶ء میں شیخ (اب سر) عبدالقادر نے یہ حصہ "مخزن" میں شائع کیا تھا۔

مرتے دم تک آزاد اس کو مکمل نہ کر سکے اور مرنے کے بعد بھی یہ یونہی رہا۔ بالآخر آغا طاہر نبیرہ آزاد نے ناصر نذیر فراق دہلوی سے خواہش کی۔ کہ وہ اس کو مکمل کر دیں اور حسب فرمائش فراق نے ڈراما مکمل کیا۔

ڈراما کا موضوع نہایت اچھا ہے۔ لیکن اکبر کی کمسنی سے جہانگیر کی ضعیفی تک واقعات بیان کرنے کی کوشش کرنا طوالت کا باعث ہو گیا ڈراما نگار کو ۱۵۲۶ء سے ۱۶۲۷ء تک سنتر برس کے واقعات پیش کرنے میں دقت یہ ہوئی کہ اس زمانہ کے کون سے واقعات چنے اور کون سے چھوڑ دے۔ گو کہ نور جہاں اور جہانگیر کے عشق پر حقیقی معنوں ہیں۔ ڈراما کے پلاٹ کی بنیاد ہے۔ لیکن مصنف واقعہ نگاری کے خیال کے جشن۔ دعوتیں اور لڑائیاں بیان کرنے میں زور قلم صرف کرتا ہے۔ مگر مصنف کو فن کاری میں اتنا کمال نظر نہیں آتا کہ وہ سلیقہ اور چابکدستی سے ترتیب دے سکے۔ اسی لئے واقعات ڈرامائی شکل میں عمدگی کے ساتھ پیش نہ ہو سکے ان کی حیثیت افسانہ یا داستان سے زیادہ ملتی جلتی ہے۔

فنی نقطۂ نظر سے "اکبر" زیادہ وقیع نہیں لیکن زبان اور انداز بیان کے لحاظ سے اس کو ایک خاص امتیاز حاصل ہے۔ یہ اسی مصنف کے قلم کی جنبشوں کا رہین منت ہے جس کی کتاب "دربار اکبری" منظر نگاری اور واقعات نگاری کا ایک شاندار اور غیر فانی مرقع خیال کی جاتی ہے۔ جشن مینا بازار محفل عیش و نشاط اور معرکہ آرائیوں کی تفصیل آزاد نے کچھ اس انداز میں قلم بند کی ہے۔ کہ ہماری آنکھوں کے آگے مغلیہ معاشرت۔ عیش و عشرت اور شان و شوکت کا سماں بندھ جاتا ہے۔

دوسرا سوال اس ڈراما پر یہ ہو سکتا ہے کہ کیا فراق اس کو مکمل کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں؟ یہ صحیح ہے کہ اس وقت "اکبر" مکمل کرنے کے لئے فراق

اپنی طرز میں آزاد نہ ہو سکے۔ ہاں اتنا ضرور کیا کہ ایک ادھوری چیز کو جو شاید نامکمل ہونے کی وجہ سے زمانہ کی دست برد سے بچ نہ سکتی تھی ایک حد تک محفوظ کر دیا۔

**شوق قدوائی** منشی احمد علی شوق قدوائی ایک اچھے شاعر تھے آپ کو قدیم اُردو ڈراموں کی تک بندی قابل اصلاح نظر آئی۔ چونکہ آپ کو فن ڈرامے سے کوئی دلچسپی نہ تھی اور اُردو ڈراما کی اصلاح کا خیال محض بھونڈی شاعری اور بے تکی نظموں کی وجہ سے پیدا ہوا تھا۔ اسی لئے آپ نے اُردو ڈراما کی ڈراما کی شاعری کو سدھارنے کا عزم کیا۔ اسی سلسلہ میں "میفکرن ولوسی" اور "قاسم و زہرہ" لکھ کر فصاحت کے دریا بہا دیئے

"قاسم و زہرہ" کی حیثیت ڈراما سے زیادہ مثنوی کی ہے۔ سارے کا سارا ڈراما نظم میں ہے۔ تقریباً تیرہ سو اشعار ہیں۔ اور بحر مثنوی کی ہے۔ ہیرو (قاسم) فرہاد اور مجنوں کی قسم کا عاشق ہے۔ قاسم زہرہ کو دیکھ پاتا ہے اور پہلی نظر میں دل دے دیتا ہے۔ دروازہ پر دھرنی دے کر بیٹھ جاتا ہے۔ گھر والے پریشان ہوتے ہیں اور اور ماما "امیرن" کو بھیجتے ہیں کہ اس کا حال معلوم کریں۔ وہ لوٹ کر گھر والوں سے اس کا حال سناتی ہے:۔

میاں کیا کہوں اس نگوڑے کا حال ۔۔۔ پڑے اس کی نیت کا اس پر وبال سے
وہ کمبخت غارت ہو جو ہے میں جائے ۔۔۔ وہ دنیا سے اجڑے اسے گور کھائے
خدا جانے بکتا ہے کیا کیا ہوا ۔۔۔ کوئی پی کے ہو جیسے بہکا ہوا!

قاری صاحب کو معاملہ رفع دفع کرنے کے لئے کہا جاتا ہے۔ وہ قاسم کو اس کی بدتمیزی پر ڈانٹتے ہیں تو قاسم کہتا ہے۔

میں دل دے کے پھیروں یہ ممکن نہیں ۔۔۔ جوانی ہے پیری کا یہ سن نہیں

کوئی دے کوئی لے حسد ہو سکے　　کسی پر مرے کون کد ہو سکے

صفیہ زہرہ کو بہکاتی ہے اور قاسم کے خیال سے باز رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔

بکے جو بکے دھیان میں کچھ نہ لا!　　سن اس کان تو اور اس کان اڑا

ملے خاک میں لے کے ارمان وہ!　　تیری ایڑی چوٹی پہ قربان وہ!

جب قاسم کسی طرح نہیں مانتا تو وہی فرہاد والی ترکیب عمل میں لائی جاتی ہے۔ زہرہ کا مصنوعی جنازہ نکالا جاتا ہے۔ اور قاسم کو باور کرایا جاتا ہے کہ زہرہ مر گئی۔ معشوق کے اٹھ جانے کے بعد عاشق کو دنیا سے کیا دلچسپی رہ سکتی ہے۔ وہ بھی خودکشی کر لیتا ہے۔

ہم بتا چکے ہیں کہ شوق کے مد نظر صرف اردو ڈراموں کی نظم کی اصلاح تھی اور اسی مقصد کے تحت انہوں نے ایک ڈراما فصیح اور سلیس نظم میں مکمل کیا تاکہ دوسرے ڈراما نگار بھی آپ کی تقلید میں روانی اور سلاست کو زیادہ دخل دیں مصنف نے اس ڈرامہ کی خود تاریخ نکالی ہے اور اس میں نظم کی زبان و بیان کی جو بیوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔

الٰہی یہ قصہ کھلائے وہ باغ!　　کہ گل ہو گلستاں میں گل کا چراغ

جنون عشق کا حسن جانے اسے　　فسوں حسن کا عشق مانے اسے!

زباں بن کے خود بول اٹھے داستان　　کہ جادو ہے یہ لکھنؤ کی زبان؛

اس اردو سے چمکا لطافت کا نام　　کہ اس میں نہیں ہے اصنافت کا نام

صفائی وہ بندش نے کی اختیار　　کہ ہر سطر پہنے ہے ہیروں کا ہار

کھلی اس کی تاریخ پر یوں زبان

لڑی موتیوں کی ہے یہ داستان

بغیر اضافت کے اتنی طویل نظم کہنا اور روانی اور آمد کو ہاتھ سے جانے نہ دینا حقیقت میں شوق کی قادر الکلامی کی کھلی ہوئی مثال ہے۔ اشعار اس لئے بھی نقل کئے کہ ناظرین بدلتی ہوئی زبان کا نمونہ ملاحظہ فرمالیں۔

شررؔ مولوی عبدالحلیم شررؔ ناول نویس کی حیثیت سے ہر دلعزیز ہو چکے تھے لیکن اپنی کی عمر کے آخری عرصہ میں انہوں نے دیکھا کہ اردو ڈراما کی سوکھی ہوئی شاخ کی آبیاری کرنے والا کوئی نہیں تو انہوں نے اس طرف بھی توجہ کرنے کی ٹھان لی "شہید وفا" اسی دور کی یادگار ہے۔ اس کا سلسلہ دل گداز میں شائع ہوتا رہا۔ لیکن بعد میں موقوف کر دیا گیا۔

ایک اور ڈراما "میوہ تلخ" کے نام سے شائع کیا۔ یہ ڈراما موضوع کے لحاظ سے طرز قائم سے بہت ہٹا ہوا ہے۔ اس میں پہلی مرتبہ یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ کہ شادی کے معاملہ میں لڑکی کا مشورہ لینا بھی ضروری ہے۔ دو لڑکیوں "حسینہ" اور "صغرا" کا مقابلہ کر کے بتایا گیا ہے کہ لڑکی کی مرضی کتنی اہمیت رکھتی ہے۔ حسینہ کو اس کے والدین جس لڑکے سے بیاہنا چاہتے ہیں وہ اسے منظور نہیں اسی لئے وہ اپنی پسند کو ترجیح دیتی ہے۔ اور والدین کے پسند کئے ہوئے لڑکے سے شادی کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ اس کے برخلاف صغرا والدین کی پسند کو جبراً... قبول کر لیتی ہے لیکن آخر میں صغرا کو اس کا نتیجہ بھگتنا پڑتا ہے۔ اور حسینہ تمام عمر اپنی زندگی خوشحالی کے ساتھ گزارتی ہے۔ اس ڈراما کا مقصد لڑکی کی پسند۔ تعلیم و تربیت۔ نکاح ثانی وغیرہ کو رسم و رواج کی روشنی میں نہیں۔ بلکہ شرعی اور معاشرتی نقطہ نظر سے پیش کرتا ہے۔ زبان اور بیان کی وہی خصوصیتیں نمایاں ہیں جو کہ شررؔ کی خصوصیات ہیں۔ فنی نقطہ نظر سے ڈراما کوئی اہمیت نہیں رکھتا لیکن موضوع

زبان اور انداز بیان کی خوبیوں کی وجہ سے "دور اصلاحی" کی صف میں جگہ پانے کا مستحق ہے۔

**زیبا** کشن چند زیبا نے موضوع کے لحاظ سے ایک قدم اور آگے بڑھایا سیاسی فضاء سے متاثر ہو کر آپ نے "زخمی پنجاب" لکھا۔ حکومت نے اسے اشتعال انگیز سمجھ کر ضبط کر لیا۔ یوں بھی یہ ڈراما اپنے ماحول کا آئینہ دار تھا۔ سیاسی سیاسی انتشار کی وجہ سے ہر طرف کرب دبے چینی کے آثار نمایاں تھے اور آزادی کی تحریک انتہائی جوش و خروش کے ساتھ جاری و ساری تھی۔ اس پر طرہ یہ ہوا کہ حکومت نے اس کی ضبطی کا حکم دیا۔ یہ قاعدے کی بات ہے کہ جب کسی کتاب کو ضبط کر لیا جاتا ہے۔ تو اس کی شہرت اور مقبولیت زیادہ ہو جاتی ہے۔ ہر زبان پر اسی کے چرچے ہونے ہیں۔ اور ہر آنکھ اس کے دیکھنے کے لئے گردش کرتی ہے یہی وجہ تھی کہ "زخمی پنجاب" کو بانس پر چڑھا دیا گیا۔

ڈراما ممنوع ہونے کی وجہ سے اسٹیج نہیں کیا گیا اور اسی لئے فن کی خدمات نہ کر سکا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ڈراما کے موضوع کے لئے ایک نیا میدان ڈھونڈھ نکالا۔ زیبا کا مقصد دراصل یہ تھا کہ اردو ڈراما نگاروں کو یہ معلوم ہو جائے کہ سیاسی موضوع بھی ڈراما کے احاطہ کے اندر شامل ہے۔ اور وہ اس قومی چیخ و پکار کے زمانہ میں اس صنف کے ذریعہ بھی قومی خدمت کریں۔

**امراؤ علی** منشی امراؤ علی نے بھی ایک سیاسی ڈراما "البرٹ بل" لکھا اس ڈراما میں حکومت کی مخالفت نہیں کی گئی گو کہ انگریز عہدہ داروں کو سخت متعصب اور مغرور دکھایا گیا ہے۔ اس کے بعض کردار، مسٹر ہارش"

مسٹر پیچو ڈس" مسٹر ابنگم" مسٹر ہرا وڈ" وغیرہ اسم با مسمیٰ ہیں اس زمانہ کے وائسرائے لارڈ رپن کی تعریف کی گئی ہے چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں "خدائے تعالیٰ ہمارے پیارے وائسرائے کو سلامت رکھے جس کا یہ ادنیٰ فیض ہے۔ اے رپن قربان احسانت شوم اس چہ احسانت قربانت شوم۔ تاریخ ہندوستان میں یہ زمانہ بھی اب زر سے لکھنے کے قابل ہے۔

"البرٹ بل" پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے اور طنز اور مزاج کا ایک شائستہ نمونہ پیش کیا گیا ہے۔ قدیم طرز کے ڈراموں میں پھکڑ فحش اور ابتذال کو مزاح خیال کیا جاتا تھا لیکن امراؤ علی نے یہ احسان کا کہ مزاح اور طنز میں شائستگی اور تہذیب کے دامن کو ہاتھ سے چھوٹنے نہ دیا "چنڈال بالو" کا کردار بہت دلچسپ اور حقیقت سے بہت قریب ہے مثلاً چنڈال بالو" کا یہ فقرہ کہ آج ہم شال لوگوں کو گھر کے گوار بند کر کے خوب گالی دے گا شالا جب سڑک پر نکلے گا ہم چھت پر سے اسٹون پھینکا گا اور چھپ جائے گا۔ ..." واقعات کی ایک جھلک معلوم ہوتا ہے

**ظفر علی خان** ان دنوں جب کہ مولانا ظفر علی خان حیدر آباد سے "دکن ریویو" نکالتے تھے ایک ڈراما "جنگ روس و جاپان" لکھا جو "دکن ریویو" کے نمبر ۱۰،۱۱،۱۲۔ ۹ جلد سوم۔ ستمبر۔ اکتوبر نومبر۔ دسمبر ۱۹۰۵ء میں شائع ہوا اس کی ضخامت ۱۹۶ صفحات ہے۔ تمہید مولانا عبدالحق بی اے معتمد انجمن ترقی اردو نے جو اس وقت مدرسہ آصفیہ حیدر آباد دکن کے ہیڈ ماسٹر تھے لکھی ہے اس میں

اس زمانہ کے سیاسی ماحول پر تبصرہ کیا ہے اور یورپ کی آخر انیسویں صدی کی جنگی پالیسی کو مرض "جوع الارض" بتایا ہے۔

مصنف نے جاپانیوں کی قوم پرستی اور جذبہ وفاشعاری کو خاص طور پر نمایاں کیا ہے۔ اس سے دراصل مقصد یہ تھا کہ جاپانیوں کی قوم پرستی کے افسانہ سے ہندوستان سبق حاصل کریں اور ملک و قوم کے خدمت کے لئے کمر کسیں۔ ضعیف بیوہ کا خودکشی کرنا محض اس خیال سے کہ اپنے لڑکے "ارکیبو" کو ماں سے زیادہ قوم اور ملک کی خدمت کا موقع ملے اور اس نوجوان کا دھیان صرف قوم اور ملک کی طرف رہے اور اس کے پیش نظر سوائے ملکی خدمت کے اور کوئی کام نہ رہے طفل مکتب کا مدرسہ کے اوقات کے بعد مٹھائی بیچ کر جنگی فنڈ میں روپیہ دینا گلام ہندوستان اور سست ہندوستانیوں کے لئے مجبر الحقول ضرور ہیں۔ لیکن ان واقعات سے دل پر چوٹ لگتی ہے۔

ڈراما بہت طویل ہے اور اسٹیج کے لئے نہیں لکھا گیا۔ حسن و عشق کا چٹخارہ برائے نام ہے نظم و نثر ملے جلے ہیں لیکن پرانی طرز کا بھونڈا پن نمایاں نہیں کیونکہ ظفر علی خاں جس طرح ایک بلند پایہ نثر نویس ہیں اسی طرح بہت اچھے شاعر۔

**کنور سین** لالہ کنور سین ایم۔ اے بیرسٹر ایٹ لاء سابق پرنسپل لاکالج لاہور) اردو ڈراما سے بہت دلچسپی رکھتے ہیں۔ آپ نے ایک ڈراما "برہمانڈ" لکھا جس کے تمام کردار اجرام فلکی ہیں۔

**اظہر** رسالہ "تحریک" لاہور کے ایڈیٹر حکیم اظہر دہلوی نے ایک ڈراما "بیداری" لکھا۔ پرانی طرز سے ہٹا کر انداز اور اسلوب

بس سادگی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن یہ ڈراما اسٹیج نہیں ہو سکتا
احمد حسین خان احمد حسین خان صاحب۔ بی۔ اے "ایڈیٹر "شباب
اُردو" پنجاب کے مشہور ادیب ہیں۔ آپ کے بعض ناول ملک میں بہت
پسند کئے گئے۔ آپ نے ایک ڈراما "حسن کا بازار" لکھا جو یکم مارچ
۱۹۲۴ء کو گلوب تھیٹر میں اسٹیج ہوا۔
احمد شجاع حکیم احمد شجاع صاحب بی۔ اے سابق ایڈیٹر رسالہ ہزار
داستان لاہور کے حسب ذیل ڈرامے مشہور ہیں۔

باپ کا گناہ، بھارت کا لال۔ آخری فرعون، جان باز حسن کی
قیمت، منتوش، مینا، تارا، وغیرہ۔

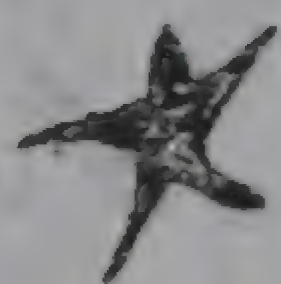
"باپ کا گناہ" پہلی مرتبہ "دارالاشاعت، پنجاب سے ۱۹۲۲ء
میں شائع ہوا۔ "نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی" کو اسٹیج کرنے کی
اجازت دی گئی چنانچہ مصنف آخری صفحہ پر لکھتے ہیں "چونکہ اس
ڈراما کو اسٹیج پر لانے کی اجازت مسٹر فرام جی سہراب جی اوگرڈ ائرکٹر
نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی" کو دی جا چکی ہے۔ اسی لئے کوئی کمپنی
اس کو اسٹیج نہ کرے"۔ اور محمد عمر نور الٰہی صاحبان کے بیان کے مطابق ۱۹۲۳ء
میں "الکرینڈر تھیٹر" نے بہ مقام لاہور اسٹیج کیا۔ اس کے بعض مناظر
اس زمانہ کے بعض مشہور رسائل میں شائع ہوئے اور "تحریک" میں اس
پر ایک بسیط تنقید شائع ہوئی "باپ کا گناہ" کے بعد آخری فرعون
بھارت کا لال اور جان باز لکھے۔

منتوش، مینا۔ اور تارا بنگالی ڈراموں کے ترجمے ہیں ا۔
آپ نے طرز قدیم کو قابل اصلاح ضرور خیال کیا۔ لیکن بالکل ہی

کیا۔ پلٹ دینا خلاف مصلحت سمجھا چنانچہ "باپ کا گناہ" کی تقریب میں لکھتے ہیں "میری تمنا ہے کہ ڈراموں کی روش عام طور پر تبدیل ہو جائے۔ مگر جو تبدیلی مدارج و منازل سے بے نیاز ہو مقبول عام نہیں ہو سکتی۔ اسی لئے اگرچہ اس ڈراما میں بہت سی قابل اعتراض رسمیات کو ترک کر دیا گیا ہے۔ تاہم طرز تحریر اور بیرونی حیثیت میں بہت تغیر روا نہیں رکھا گیا۔"

رسوا مرزا محمد ہادی رسوا لکھنؤی ملک کے مشہور ادیب خیال کئے جاتے ہیں۔ آپ کو اردو ڈراموں کی زبان پر سخت اعتراض تھا اور ہمیشہ اس کی اصلاح کی فکر کیا کرتے تھے۔ اس سلسلہ میں ایک ڈراما "مرقع لیلیٰ مجنوں" لکھا اس کے ذریعہ لکھنؤ کی فصیح اور سلیس زبان کا ایک مرقع تو پیش کیا۔ لیکن ڈراما پورے کا پورا نظم میں لکھ کر وہی پرانی لکیر پیٹی۔ ستم یہ کیا کہ موضوع بھی فرسودہ لیا اور اس خزینہ میں ایک مبتذل نقل عوام کے خوش کرنے کو ٹھونس دی مرزا صاحب جیسے روشن خیال واقف کار سنجیدہ ادیب سے اس قسم کی لغزش واقعی تعجب خیز ہے۔

شوق قدوائی کی طرح رسوا کو جدید طرز کے پیش رواں میں صرف اسی لئے شامل کیا جاتا ہے کہ انہوں نے طرز قدیم کی زبان کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی اور اس کے مقابل ایک فصیح اور سلیس نمونہ پیش کیا۔

☆

# طرزِ جدید کے پیرو

طرزِ جدید کے پیشرووں نے زبان اور اندازِ بیان کی اصلاح کی لیکن فنی پہلو نظر انداز کر دیا گیا۔ اسی سبب سے توقع کے مطابق اردو ڈراما ترقی نہ کر سکا۔ اس پستی کا احساس طرزِ جدید کے پیرووں کو ہوا اور انہوں نے اچھی طرح سمجھ لیا کہ جب تک اس کمی کو پورا نہ کیا جائے گا اردو ڈراما صحیح معنوں میں عروج حاصل نہ کر سکیگا۔ چنانچہ اشتیاق حسین صاحب قریشی "گناہ کی دیوار" کے دیباچہ میں لکھتے ہیں :۔

"میرا عقیدہ ہے کہ ڈراما کو زندگی کی صحیح تصویر پیش کرنی چاہیئے اور اگر کوئی فوق العادت ضرورت درپیش نہ ہو تو اسے ایسا ہونا چاہیئے کہ تمثیل کے وقت ناظرین یہ محسوس کریں کہ وہ اسی دنیا کے واقعات کو مشاہدہ کر رہے ہیں۔ اس

کے برخلاف ہمارے موجودہ ڈرامے لباس ماحول مضمون
اور ہر دوسرے اعتبار سے تمثیل کو زیادہ سے زیادہ
مصنوعی اور غیر فطری بنانے میں سبقت لیجانے کی کوشش
کرتے ہیں۔
ایک ضرورت یہ ہے کہ ڈراما کا پلاٹ زیادہ پیچیدہ نہ ہوتا
کہ مصنف کو زندگی کے متعلق اپنے عقائد بیان کرنے کا موقع
ملے یا کم از کم وہ محض واقعات کی آندھی کی بجائے پرسکون
زندگی کی صحیح تصویر پیش کر سکے۔ ایسے واقعات جو اسٹیج پر تمثیل
ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ مثلاً جنگ۔ جہازوں کا ڈوبنا
یا ریل گاڑی کا تصادم ڈراما میں نہیں ہونے چاہئیں اس
لئے کہ ان کی صحیح تصویر کا پیش ہونا چونکہ ناممکن ہے لہٰذا ناظرین
کے دل میں یہ خیال ہر وقت موجود رہتا ہے کہ یہ نقل ہے اصل
نہیں۔ اس کے مقابلہ میں اگر پرسکون زندگی کو تمثیل کیا جائے
تو ناظرین کو نقل پر اصل کا دھوکہ ہو سکتا ہے اور ظاہر ہے
کہ یہی تمثیل کاری کی جان ہے۔
ہمارے ملک میں ڈراما کے تنزل کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ ہمارے
ڈرامے بہت طویل ہوتے ہیں اور ان میں بہت وقت صرف ہوتا ہے۔
تعلیم یافتہ حضرات بالعموم مشغول زندگی بسر کرتے ہیں ان
کے لئے یہ ناممکن ہے کہ شام کے ۸ بجے سے صبح کے دو بجے
تک اپنی نیند خراب کریں اور دوسرے دن ہر کام سے
معطل رہیں۔ لہٰذا وہ تھیٹروں کو بیکاروں کا مشغلہ سمجھ کر چھوڑ

دیتے ہیں یہی سبب ہے کہ ہمارے تھیٹروں پر جہلا کی حکومت ہے۔ لہٰذا
چونکہ مستقبل کی ترقی ناظرین کے ذوق پر منحصر ہے۔ لہٰذا ہمارے
ڈراما نے کوئی ترقی نہیں کی۔ دہلی والوں کی اصلاح میں
"چوانی والے" اپنے سولہ پیسہ کی قیمت وصول کرنی چاہتے
ہیں۔ اور چونکہ ان کے نزدیک بھڑکدار لباس رنگین پردے
دلچسپ گانے اور سطحی مسخرہ پن ہی ڈراما کی جان ہیں لہٰذا ایسی
چیزیں ہمارے پبلک اسٹیج پر پیش ہوتی ہیں۔ میں ڈراما کی
ترقی کو قومی ترقی کا ایک اہم جزو تصور کرتا ہوں۔ اور
اس کا قومی اخلاق و عادات خیالات و محسوسات پر جو اثر
ہوتا ہے۔ اس کے اعتبار سے اس کا مدعی ہوں کہ ڈراما
سے قوم کی بڑی خدمت ہو سکتی ہے۔ لہٰذا میں ضروری خیال
کرتا ہوں کہ ڈراما کو اس کی بیچارگی کے عالم سے نجات
دلائی جائے اور اس رستہ میں پہلا قدم یہ ہو سکتا ہے کہ
ڈراما کو چھوٹا کیا جائے۔ طویل ڈراما فی الحقیقت بہت
سی غیر ضروری اجزا پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہمارے ڈراموں
میں اکثر فی الحقیقت دو غیر مربوط ڈراموں کے مجموعے
ہوتے ہیں جن میں سے ایک اصلی ڈراما ہوتا ہے اور
دوسرا کامک اس قدر ضروری تصور کیا جاتا ہے کہ
خواہ اصلی ڈراما کا افسانہ کتنا ہی المناک کیوں نہ ہو کامک
کا ہونا اس میں ضروری ہوتا ہے دوسرے جزو گانے کا
ہے جن کا ایسا بے محل استعمال ہوتا ہے کہ ذوق سلیم اس

پر مائم کرنا ہے اگر ان حشو و زوائد سے ڈراما کو پاک
کر دیا جائے تو بہت وقت بچ سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ہمارے
ہاں سین اس کثرت سے ہوتے ہیں کہ یا تو ان کو مناسب سامان
کے ساتھ پیش کرنا ناممکن ہے اس لئے کہ سین کو کامل ترتیب
کے ساتھ تبدیل کرنے میں دیر لگتی ہے یا پھر وہ صحیح فضا نہیں
پیدا ہو سکتی جو ماحول کو ناظرین کے لئے بالکل زندہ اور
اصل کے مطابق بنا دے ہمارے بڑے سے بڑے تھیٹر اس
سے قاصر رہے ہیں۔ اس لئے کہ ماحول صرف پردہ کی تبدیلی
سے تبدیل نہیں ہوتا بلکہ اور لوازم بھی درکار ہیں اس کے
علاوہ دیر بہت لگتی ہے اگر سین تعداد میں کم ہوں اور طویل
ہوں، تو وہ اس سے بدرجہا بہتر ہے کہ چھوٹے چھوٹے سین
کثرت سے دکھائے جائیں۔ اس میں وقت کی خرابی کے علاوہ
کوئی فائدہ نہیں ہے۔

طرز جدید کے پیروؤں کی نمایاں خصوصیت فنی اصلاح کا خیال ہے
اسی سلسلہ میں دوسری زبانوں کے عمدہ ڈراموں کو اردو میں منتقل کرنے
کی کوشش جاری ہے بلاشبہ اردو ادب کا یہ دور ترجمہ کا ہے جس طرح
دوسری زبانوں کے مختصر افسانوں کو اردو میں منتقل کرکے ادب کی اس
صنف کو مالا مال کیا گیا اسی طرح وہ دن دور نہیں۔ جب کہ فنی نقائص سے
پاکیزہ ڈراموں کے ترجموں سے اردو کا دامن بھی بھر جائے گا۔
اس طرز کے پیروؤں کی دو جماعتیں ہیں۔ ایک وہ جن کے ترجمے
یا تصانیف میں پلاٹ کی ترتیب، سیرت نگاری موضوع کی دلچسپی اور

ڈرامائی تاثرات تو موجود ہیں۔ لیکن انہیں اسٹیج پر پیش نہیں کیا جا سکتا اور دوسری جماعت وہ ہے جن کے ترجمے یا تصانیف دوسری فنی خوبیوں کے علاوہ اسٹیج پر بھی کامیابی کے ساتھ کھیلے جا سکتے ہیں اول الذکر کی تعداد زیادہ ہے اور آخر الذکر کی کم۔

اُردو ڈراموں کی مکمل اصلاح کے لئے اُردو تھیٹر کی اصلاح ضروری ہے اور اُردو تھیٹر کی اصلاح اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک کہ اسٹیج کئے جانے کے قابل اُردو ڈراموں کا کافی ذخیرہ موجود نہ ہو۔ اس کمی کا احساس ہو رہا ہے اور کوشش جاری ہیں مستقبل کے ڈرامانگار زیادہ تر اسی طرف توجہ کریں گے۔

اس طرز کے پیروں میں سے (جن میں مترجمین اور مصنفین دونوں شامل ہیں) بعض کا ذکر ہم علیحدہ علیحدہ کریں گے۔

**عبد الماجد** مولوی عبد الماجد صاحب ملک کے مشہور انشاء پرداز ہیں آپ طرزِ قدم سے بیزار تھے اور "نیچے، پروں نیچے پروں" کی طرز بھی غیر مطمئن چاہتے تھے کہ پوری پوری اصلاح ہو اور طرزِ جدید کو رواج دیا جائے لیکن اس کا بھی خوف و اندیشہ تھا کہ ڈراما مقبولِ عام نہ ہو گا بالآخر یہ طے کر کے کہ اگر یہ کوشش مقبول ہوئی تو بہتر ہے اور اگر نہ ہوئی تو اس کا بھی چنداں افسوس نہ ہو گا "زود پشیمان" شائع کیا بیشک عوام نے تو اس کی قدر نہ کی لیکن خواص نے اس کو سراہا۔ چنانچہ مولانا شرر لکھتے ہیں۔

"۔۔۔ یہ اُردو میں ایک نیا ڈراما ہے جو ایک فلسفیانہ دماغ شاہر فاضل و قابل نوجوان کے قلم سے مکمل ہو کر

اس پبلک کے سامنے پیش ہوتا ہے جس کا بہت ہی محدود حصہ اس مذاق سے آشنا ہے۔ اس کا پلاٹ "رومیو اینڈ جولیٹ" کو پیش نظر رکھ کر بنایا گیا ہے۔ اگرچہ اس سے بالکل جدا ہے۔

مولانا سلیمان ندوی لکھتے ہیں۔

ڈراما کا مقصد یہ ہے کہ ہیئت اجتماعی کی اصلاح شخصی واقعات اور روزمرہ کے حوادث سے کی جائے لیکن افسوس کہ کلکتہ اور بمبئی کی تماشا گاہوں میں اس شریف و بلند مقصد کی جس ناپاک اور گندہ طرز تحریر کے ذریعہ سے پامالی کی گئی ہے وہ حد درجہ تاسف انگیز ہے ... "

مرزا ہادی رسوا لکھنوی لکھتے ہیں۔

"... زبان ایسی ہی ہے جیسی فی زمانہ تعلیم یافتہ لوگوں کی بول چال کی ہوتی ہے۔ البتہ لائق مصنف نے اختصار زیادہ کیا ہے جس سے ( Development ) یا انکشاف تام نہیں ہوا میرے نزدیک چند سین یا ایک پورا ایکٹ اور ہونا چاہئے تھا ... "

سید سجاد حیدر یلدرم لکھتے ہیں۔

"..... زود پشیماں، ادبی حیثیت سے اور نیز کیرکٹر نگاری کی حیثیت سے ایک تصنیف لطیف ہے "

زود پشیمان "پہلی مرتبہ ۱۹۱۷ء میں شائع ہوا اور دوسری دفعہ

۱۹۲۸ء میں چھپنے سے پہلے "الناظر" میں شائع ہو چکا تھا۔ نثر سلیس اور بناوٹ سے خالی ہے۔ انداز بیان میں بے تکلفی اور سادگی نمایاں ہے۔ چند غزلیں بھی شامل ہیں۔ لیکن ان کا موقع اور مقام غیر موزوں نہیں ان خوبیوں پر نظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ مصنف نے واقعات زمانہ کے خلاف پہلا قدم اٹھایا ہے۔

پلاٹ "رومیو اینڈ جولیٹ" سے نہیں لیا گیا۔ بلکہ سماج کے اس کمزور پہلو پر جس میں کہ شادی کے موقع پر لڑکی کی رضامندی کا خیال نہیں رکھا جاتا روشنی ڈالی ہے۔ البتہ عشق و محبت کا پارہ انتہائی درجہ پر چڑھا ہوا بتایا گیا ہے۔ بلدرم کا بیان کہ "کیرکٹر نگاری کی حیثیت سے ایک تصنیف لطیف ہے قابل قبول نظر نہیں آتا۔

باقر حسین کا کیرکٹر مصنف کی کمزوری کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک "لندن پلیٹ" اور مصلح کو جس روشنی میں پیش کیا گیا ہے۔ یقیناً اس میں مبالغہ غلو اور تعصب کے رنگ جھلکتے ہیں۔ چچا کے روبرو اپنی لڑکی کی نسبت ٹھہرانا۔ مشورت جیسے حواس گم کردہ عیاش کے متعلق اچھی رائے رکھنا اور "بیبیٹی" کو قابل سمجھنا ناقابل قبول طریقہ پر پیش کیا گیا ہے۔ یوسف کے کردار کو بھی چابک دستی سے پیش نہیں کیا گیا۔ کردار کے ارتقائی منازل پڑھنے والوں پر ظاہر نہیں ہوتے۔ اس کے فلسفیانہ نظریہ بعض جگہ ایک دوسرے کی مخالفت کرتے ہیں۔ اور بعض جگہ مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں کردار نگاری کے علاوہ مکالمہ میں یوسف کی "خود کلامیاں" بہت طویل ہیں۔ کہیں کہیں تین تین چار چار صفحہ تک پہنچ جاتی ہیں۔

"زود پشیمان" اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ روایات قدیم کے

خلاف اصلاح معاشرت کو پیش نظر رکھ کر پہلا قدم اٹھایا گیا ہے۔

کیفی پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفیؔ دہلوی کہنہ مشق شاعر اور ادیب ہیں۔ آپ کو اردو ڈراما سے خاص دلچسپی ہے۔ آپ کے دو ڈرامے "راج دلاری" اور "مرادی دادا" بہت مشہور ہیں۔ خصوصاً "راج دلاری" پر پنجاب گورنمنٹ نے گرانقدر انعام عطا کیا اور صوبہ کے ورنیکلر اور اینگلو ورنیکلر مدرسوں کے لئے انتخاب فرمایا اور الہ آباد اور مدراس یونیورسٹی نے نصاب میں رکھا۔

ڈراما ۱۸۰ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ مقدمہ نگار لالہ کنور سین ایم۔ اے بیرسٹر ایٹ لا ڈراما کے موضوع کے متعلق لکھتے ہیں۔ "اس ڈراما میں یہ ہے کہ انگریزی تعلیم و تربیت اور مغربی شائستگی کو کس حد تک اپنے گھروں میں جگہ دیں۔ کیفی انتہا پسند نہیں۔ خیر الامور اوسطہا کے قائل ہیں۔" ڈراما اصلاح معاشرت کو پیش نظر رکھ کر لکھا گیا ہے۔ لیکن پردہ تعلیم موسیقی۔ مغربی و مشرقی تہذیب۔ رفاہ عام ہمدردی۔ غرض کہ سارے اصلاحی مسائل کو چھیڑا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک چھوٹے سے ڈراما میں مختلف مسائل پر تفصیلی بحث کرنا ناممکن تھا۔ اسی لئے بعض جگہ ایک طرفہ خیال آرائی کی گئی اور بعض جگہ مسائل کو تشنہ رکھا گیا۔ ڈراما نگار کے پیش نظر ایک موضوع ہونا چاہیئے تاکہ وہ اس پر نہایت احتیاط دلچسپی اور توجہ سے بحث کر سکے۔ جتنے زیادہ اصلاحی تجاویز پیش نظر ہوں گے اتنا ہی اس کا زور قلم گھٹ جائیگا۔ اس کی توجہ اور دلچسپی بٹ جائے گی اور ڈراما مجموعی حیثیت سے کوئی تاثرات پیدا نہیں کر سکے گا۔۔۔۔ اسی لئے بہتر تھا کہ کیفی صاحب اس ڈراما میں صرف مشرقی و مغربی تہذیب

پر خیال آرائی کرنے اور سماج کے دوسرے کمزور نادروں کو نہ چھیڑتے (اسٹیج) پر کامیاب ہونے کے لئے ڈراما ہیں) پلاٹ کی ترتیب اور قصہ کی دلچسپی حد درجہ ضروری ہیں چونکہ سوانح دلاری ، میں یہ دونوں خوبیاں کمیا نہیں ہیں اسی لئے اسٹیج پر شاید ہی کامیاب ہو سکے ہاں مطالعہ کرنے والوں کے نزدیک اصلاح معاشرت کی ایک اچھی کوشش ہے۔

سیرت نگاری کے لحاظ سے بھی ڈراما زیادہ دلچسپ نہیں تھا اور راج کے کردار ( سلسلہ علتد ) ہیں جتنی خوبیاں ہو سکتی تھیں سب ان میں جمع ہیں ان کے حرکات سکنات خیالات اور احساسات مافوق الفطرت معلوم ہوتے ہیں۔ ہیرو کے لئے یہ ضروری نہیں کہ اس میں کوئی برائی سرے ہی سے نہ ہو بلکہ بحیثیت انسان اس میں کمزوری اور برائی ہونا ضروری ہے البتہ چابکدست ڈراما نگار ان برائیوں اور کمزوریوں کو اگر ضرورت محسوس کرے تو زیادہ نمایاں نہیں کرتا لیکن اگر ڈراما نگار اپنے کسی کردار کو انسانی کمزوریوں سے پاک دکھائے تو ڈراما دیکھنے یا پڑھنے والے اس کو اَن ہونی خیال کریں گے اور ظاہر ہے کہ جہاں اجنبیت محسوس ہوئی دلچسپی کم ہوتی ہے۔ اور خصوصاً اصلاح کا مقصد فوت ہو جاتا ہے۔

کیفی صاحب کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ہماری معاشرت کی بے تکلف جھلک دکھاتے ہیں۔ روزمرہ کے ایسے واقعات جس کو بعض ڈراما نگاروں نے ڈرامائی منظر کے لئے گھٹیا خیال کیا۔ کیفی نے انہیں ڈرامائی رنگ میں پیش کیا۔ حقیقت یہی ہے کہ ڈراما نگاری زندگی کے غیر اہم شعبہ اور معاشرت کے معمولی منظر کو بھی اپنی فن کاری اور چابکدستی کی

بدولت ڈرامائی اثر میں ڈبو سکتا ہے۔ طرز جدید کے ڈرامانگار کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ معاشرت کے معمولی مناظر اور روزمرہ کے غیر اہم واقعات کو ڈرامائی رنگ میں پیش کرتا ہے۔

"ہماری دادا" میں کیفی صاحب نے اس پر بحث کی ہے کہ بچوں خاص کر لڑکیوں کے لئے کونسی تعلیم مناسب و موزوں ہے۔

**محمد عمر نور الٰہی** محمد عمر نور الٰہی صاحبان نے اردو ڈراما کی بڑی خدمت کی سب سے پہلے آپ ہی نے ڈراما پر اردو زبان میں ایک ضخیم کتاب "ناٹک ساگر" لکھی۔ اس کے علاوہ آپ نے طرز جدید کے ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا اور "مولیر" میٹرلنگ وغیرہ کو اردو سے روشناس کرایا۔

"بگڑے دل" فرانس کے مشہور ڈرامانگار "مولیر" کی طربیہ "مس انتھروپ" کا ترجمہ ہے۔ تعارف میں مترجمین لکھتے ہیں :-

"... ... یہ کومیڈی بقول مسٹر انیج دول مترجم کلیات مولیر بزبان انگریزی مولیر کی بہترین تصنیف ہے اس ڈراما میں وہ اپنے زمانہ کے اخلاق اور بیہودگیوں کی تصویر اتارنے تک، قناعت نہیں کرتا بلکہ قلب انسانی کی وہ کمزوریاں پیش کرتا ہے جو ہر زمانہ میں موجود ہوا کرتی ہیں۔ ترجمہ میں برائے نام تصرف سے کام لیا گیا ہے۔ ان باتوں کو نظر انداز کیا ہے جن کا مطالعہ ہندوستانیوں کے لئے چنداں دلچسپ نہیں یہ ہی موجودہ شکل میں اسٹیج پر نہیں آسکتا ... ... اسی لئے ایکٹنگ

اڈیشن علیحدہ تیار کیا۔

دلشاد کا کردار بیحد دلچسپ ہے۔ وہ انتہا سے زیادہ خوددار ہے۔ ظاہرداری اور منہ دیکھی مروت کو بے معنی اور لغو خیال کرتا ہے ہر شخص کا عیب اس کے منہ پر ڈنکے کی چوٹ کہہ دیتا ہے "مقصود" کی غزل کی مذمت اسی کے منھ پر کرتا ہے "افضل" کو گندم نما جو فروشی پر ڈانٹتا ہے۔ "اختری" کو نصیحت کرتا ہے کہ ہر جائی کی محبت کا اعتبار نہ کرے "سلیمہ" کے اصرار پر کبھی کوئی عہدہ قبول نہیں کرتا۔ غرض کہ دلشاد کے کردار کی وجہ سے جو ظرافت پیدا کی گئی ہے۔ وہ اردو ڈراما نگاروں کے لیے ایک اعلیٰ درجہ کا نمونہ بن سکتی ہے کہیں کہیں قافیہ پیمائی سے بھی منزجبیں نے خواہ مخواہ کام لیا ہے۔ جس کی وجہ سے سلاست اور روانی کا لطف جاتا رہا۔

"روح ساست" ابراہیم لنکن کی زندگی کے جستہ جستہ واقعات ہیں۔ اردو میں اپنی طرز کا پہلا ڈراما ہے۔

رجان ظرافت "موبیر لینگ" آغا جعفر کے ڈراموں سے ماخوذ ہے۔ اردو میں کے حالات آمیز کارنامے سنجیدہ اور پر لطف انداز میں بیان کیے گئے ہیں۔

"ظفر کی موت" میٹر لنک کے ایک فلسفیانہ ڈراما کا ترجمہ ہے۔ بہن کی محبت کی ایک دل ہلا دینے والی اور موثر داستان ہے۔ رضیہ بہن ہے اور ظفر اس کا چھوٹا بھائی۔ وہ دونوں ایک پرانے قلعہ میں رہتے ہیں۔ ظالم موت ظفر کو اپنے شکنجے میں دبانا چاہتی ہے۔ اگرچہ رضیہ اس روح فرسا خیال ہی سے لرزہ براندام ہو جاتی ہے۔ اپنے بیان سے زیادہ

عزیز بھائی کو بچانے کی وہ بساط بھر کوشش کرتی ہے۔ لیکن موت اٹل ہے۔ اور وہ ظفر کو رضیہ سے چھین لینے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

"قزاق" شلر کے ایک ڈراما سے ماخوذ ہے۔ شیردل جمشید جاہ کا ولی عہد قزاقوں کے زمرہ میں ملجاتا ہے۔ اس لئے نہیں کہ قانون شکنی کرے اور مزے اڑائے بلکہ اس لئے کہ موجودہ قانون کی عدم مساوات کے خلاف جھنڈا بلند کرے۔ اس کا جتھا اس فکر میں رہتا ہے کہ امیروں کی دولت چھینے اور غریبوں میں تقسیم کرے شیردل کے مقاصد بلاشبہ برے نہیں بلکہ لیکن تعجب ہے کہ وہ اپنی زندگی سے غیر مطمئن کیوں ہے۔ (ملاحظہ ہو صفحہ ۵۶) وہ بیزار نظر آتا ہے۔ اور اس کو گناہ کی زندگی سمجھتا ہے۔ اور دیکھتا ہے کہ "گناہ کی انگلی اس کو جہنم کا راستہ بتا رہی ہے اس زبان میں لدوزہو کا چٹخارہ نہیں۔ مقفی اور مسجع عبارت بے مزہ اور بھونڈی معلوم ہوتی ہے۔

"تین ٹوپیاں" ایک فرانسیسی مذاقیہ سے ماخوذ ہے۔ ٹوپیوں کی تبدیلی کی وجہ سے غلط فہمی اور غلط فہمی سے مذاق پیدا کیا گیا ہے مذاق نہایت سنجیدہ اور پر لطف ہے۔ مذاقیہ کی خصوصیت کہ ڈراما شروع سے آخر تک ہنسنے ہنسانے کی چیز ہو۔ اس میں بدرجہ اتم موجود ہے مولفین نے خیال کیا کہ لوگ شاید یہ سمجھ نہ سکیں کہ ٹوپیاں کس طرح تبدیل ہوئیں اسی لئے آخر میں دو ادر سین اس کی وضاحت کے لئے لکھے اور چند گانے عوام کو خوش کرنے کے لئے داخل کئے۔ ہمارے خیال میں مولفین نے ایسا کرنے میں سخت غلطی کی کیونکہ جو لطف اشارہ اور کنایہ میں آتا ہے۔ کھلم کھلا کہہ دینے میں نہیں آتا اور پھر ڈراما پڑھنے والے یا دیکھنے والوں

کو بھی تو سوچنے سمجھنے کا موقع دیا جانا چاہئے ورنہ قصہ کی دلچسپی مفقود ہو جاتی ہے۔ علاوہ اس کے مقفیٰ اور مسجع عبادت کو بے ضرورت داخل کیا ہے اصل مذانیہ میں اگر کوئی تبدیلی کی ضرورت تھی تو صرف یہی کہ اس کو ذرا اختصار اور ترتیب کے ساتھ بیان کیا جاتا۔ اگر مولفین الیباکر نے میں کامیاب ہوتے تو یقیناً یہ مزاحیہ اردو ڈراما میں ایک نئی چیز ہوتی۔

ان کے علاوہ محمد عمر نور الہٰی صاحبان نے متعد ایک ایکٹ کے ڈرامے ترجمہ کئے۔

**عابد حسین** ڈاکٹر سید عابد حسین صاحب ایم۔اے۔پی۔ایچ۔ڈی پروفیسر جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی مہاتما گاندھی کی سوانح حیات "تلاش حق" اور تاریخ فلسفہ اسلام" کے ترجموں کی وجہ سے ملک میں کافی مشہور ہیں۔ آپ کو اردو ڈراما سے بھی دلچسپی ہے۔

"پردہ غفلت" آپ کا مشہور ڈراما ہے جس کو کالج کے لڑکے کئی مرتبہ اسٹیج کر چکے ہیں۔ اس میں مسلمان خاندانوں کی معاشرت کی سچی تصویر دکھائی گئی ہے۔ رسم و رواج کی پابندی کی وجہ سے غریب لڑکیوں پر جو مصیبتیں نازل ہوتی ہیں۔ اور خصوصاً شادی کے معاملہ میں ان کی رضامندی کا خیال نہ کرنے کی وجہ سے جن مشکلات۔ مظالم اور مصائب کا انہیں سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ان کی جھلک دکھانے کی مصنف نے کوشش کی ہے میرالطاف حسین ایک بھولے بھالے زمیندار ہیں۔ وہ اپنی بھتیجی (سعیدہ) کی نسبت محمد جواد سے مقرر کر دیتے ہیں جن سے سعیدہ راضی نہیں سعیدہ کی چچی اور چچی کا بھائی دونوں سعیدہ پر مصیبتوں کے پہاڑ توڑتے ہیں تاکہ وہ محمد جواد سے شادی کرنے پر راضی ہو جائے۔ لیکن سعیدہ اپنے بھائی کی مدد سے

اس وقت سے بال بال بچ جاتی ہے۔ اس طرح لڑکی کوئی اپنی پسند پر اڑے رہنے کی ترغیب دی گئی ہے۔ محمد جواد کا کردار ایک دیہاتی مدرس، کا عمدہ نمونہ ہے تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود متاثر تک خیال۔ اوہام پرست۔ تنگ نظر۔ اور پست ذہنیت کا مالک ہے مشہور اقوال اور اشعار اپنی گفتگو میں اس بے تکے پن سے جابجا ٹھونس دیتا ہے۔ کہ ہنسی ضبط نہیں ہو سکتی۔ باوجود ان خوبیوں کے پلاٹ کی ترتیب میں زیادہ احتیاط نہیں کی گئی خصوصاً شیخ کرامت علی کا اپنی زبان سے گذشتہ۔ زندگی کی عوام کہانی سنا پایا بے ضرورت اور بے موقع معلوم ہوتا ہے۔ ڈراما میں کسی کردار کا اپنی کہانی اپنی زبان سے بیان کرنا کچھ اچھا دکھائی نہیں دیتا۔ ہماری معاشرت کی اصلاح کے لیئے اس قسم کے ڈراموں کی ضرورت ہے۔ مگر ڈراما کی حسن کو نظر انداز کیا جائے۔

جرمنی کے شہرہ آفاق شاعر گیٹے کے "فاؤسٹ" کا ترجمہ ڈاکٹر صاحب نے بڑی عمدگی سے کیا ہے۔

بچوں کے لیئے آپ نے ایک ڈراما "شریر لڑکا" لکھا جس کو فروری ۳۳ء میں جامعہ کے طلبہ نے اسٹیج کیا۔ بچوں کی اصلاح اور تعلیم وتربیت کے اصول کو پیش نظر رکھ کر یہ چھوٹا سا ڈراما لکھا گیا۔

**اشتیاق حسین قریشی**

اشتیاق حسین صاحب قریشی ایم۔ اے لیکن سماج کو اس کی پرواہ نہیں۔ ہم نے یہ سمجھ کہا ہے کہ ہر عصمت فروش عورت قابل گردن زدنی ہے۔ لیکن ہم اکثر یہ بھول جاتے ہیں۔ کہ بسا اوقات اس کی گناہ آلود زندگی اختیاری نہیں ہے۔ اگر اسے بھی اچھے موقع ملتے تو شاید وہ بھی نیک نفس اور باعصمت ہوتی۔

دوہرا دوہ ایک مختصر سا ڈراما ہے۔ جس میں نوجوان بیویوں اور ادھیڑ

عورت اور شوہر کے تعلقات پر روشنی ڈالی گئی ہے مزاح لطیف کا عنصر شامل ہے اور پلاٹ کی ترتیب قابل تعریف ہے۔ سین بدلنے کی ضرورت نہیں ہوتی اور پورا ڈراما ایک ہی سین پر ختم ہو جاتا ہے۔ اصطلاحی پہلو اشارے اور کنایہ کی حد تک ہے۔ اسی لئے ڈراما شروع سے آخر تک بے انتہا دلچسپ ہے۔

"صید زبون" کے موضوع کے متعلق مصنف لکھتے ہیں۔ "اس ڈراما کے مبحث کے متعلق یہ عرض کرنا کافی ہوگا کہ بعض اوقات ایسی صورت آجاتی ہے کہ عورت کسی طرح اپنے شوہر سے طلاق حاصل کرنی چاہتی ہے۔ اور شوہر اس کے باوجود کہ اس کے دل میں بیوی کی ذرا بھی محبت نہیں ہوتی نہ وہ اسے آرام کے ساتھ رکھنے کا روادار ہوتا ہے محض اسے پریشانی کرنے کے لئے اپنی زوجیت میں رکھتا ہے۔ عورت کے لئے زندگی عذاب جان ہو جاتی ہے اور اسے نجات کی صرف دو صورتیں نظر آتی ہیں۔ تبدیل مذہب یا خودکشی اور یہ دونوں صورتیں ایسی ہیں جنہیں کوئی غیور اور خدا ترس عورت محض اس "وقتیہ بیاتہ وچند غم" سے نجات حاصل کرنے کے لئے گوارہ نہیں کرتی۔ اسلامی شریعت میں اس کا نہایت موثر علاج موجود ہے۔ عورتوں کو خلع حاصل کرنے کا حق ہے اور اگر وہ صرف اسی امر پر اصرار کرے کہ وہ اپنے شوہر کے ساتھ خوشی کی زندگی بسر کرنے سے قاصر ہے تو قاضی فسخ نکاح پر مجبور ہے ۔۔۔ لیکن ہماری کوتاہ بینی سے خلع کا مسئلہ بالکل فراموش کر دیا گیا ہے۔ جس کی وجہ سے سینکڑوں عورتوں پر ظلم ہوتا ہے ۔۔۔ ہم ایسے مسودات قانون کی حمایت یا مخالفت میں جن کا چند دولت مند سرمایہ داروں کی دولت پر اثر پڑتا ہے پوری پوری وجہ ختم کر دیتے ہیں۔ لیکن ایک ایسے مسئلہ کی طرف جس کی بدولت

ہزاروں گھروں کی خوشی خاک میں ملتی ہے۔ اور لاکھوں عورتوں کی زندگی تباہ ہوتی ہے۔ ہماری ادنیٰ توجہ مبذول نہیں ہوتی وہ شوہر جو اپنی بیویوں پر ایسا ظلم روا رکھتے ہیں بیرحم اور جفاکار ہیں۔ لیکن ہم جو ان مظالم کو دیکھ کر خاموش رہتے ہیں، اور کچھ نہیں کرتے ان سے کم سنگدل نہیں ہیں "

دل ہلا دینے والی حزبیہ ہے۔ گو واقعات سچے ہیں لیکن۔ انتہائی درجہ کا ظلم وسفاوت قلب دکھایا گیا ہے۔ اسی لئے یہ حزبیہ اسٹیج پر مشکل سے کامیاب ہو سکتی ہے۔ آخر میں میں ڈرامہ تشنہ ہے۔ بہتر ہوتا کہ مصنف شوہر کے ان مظالم سے چھٹکارا حاصل کرنے یا طلاق لینے کا کوئی رستہ بتاتے۔

"نقش آخر" غدر کی داستان ہے۔ اور ہماری قدیم تہذیب کا نوحہ غدر کا ایک سبب مشرقی و مغربی تہذیب کی ٹکر تھی اسی لئے غدر کے ذکر کے ساتھ ساتھ مشرقی و مغربی تہذیب کا ذکر مناسبت رکھتا ہے۔ مصنف کو اقرار ہے کہ "بزم آخر" اور داستان غدر" سے تاریخی واقعات اور زندگی کے تصویر کھینچنے میں بہت مدد ملی۔ بلکہ بعض واقعات تو ان ہی کی زبان میں منقول ہیں۔

"نیم شب" آپ کا تازہ ترین ڈراما ہے۔ یکم دسمبر ۱۹۴۴ء کو اسٹیفنسن کالج ڈرامیٹک کلب نے اسے کھیلا۔ یہ ڈراما اپنے موضوع کے لحاظ سے بالکل نیا ہے۔ پچاس برس بعد اگر ہندوستان میں اشتراکیت کا دور ہو تو ملک کی کیا حالت ہوگی؟ اس نازک لیکن اہم سوال پر مصنف نے اپنے خاص انداز میں روشنی ڈالی ہے۔

**تاج** | سید امتیاز علی صاحب تاج پنجاب کے مشہور انشاء پرداز ہیں۔ اردو ڈرامے سے خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ آپ کا ڈراما "انارکلی" بہت مشہور ہے۔

۱۹۲۲ء سے یہ ڈراما آپ لکھنا شروع کیا اور دس سال بعد کتابی صورت میں شائع کیا۔ یہ ایک تین ایکٹ کی حزنیہ ہے۔ جہانگیر اور انارکلی کے عشق کا قصہ جو زبان زد خاص و عام ہے ڈرامائی رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ مصنف کو اعتراف ہے کہ یہ جہانگیر اور انارکلی کے عشق کا قصہ کچھ زیادہ وزنی نہیں اور من گھڑت معلوم ہوتا ہے۔ کچھ بھی اس بات کے تنگڑ اور غیر تاریخی داستان میں حسن و عشق کا چٹخارہ کچھ اس قدر مزیدار تھا کہ مصنف اس کو ڈرامائی رنگ میں پیش کئے بغیر رہ نہ سکا۔ دس برس تک مصنف اسی حیص بیص میں رہا ہوگا کہ یہ قصہ عوام میں جس طرح مشہور ہے اسی طرح بیان کرے یا اس میں حسب دلخواہ کمی و بیشی کرے۔ اول الذکر اسلوب غیر تاریخی ہونے اور اکبر کو ظالم و جابر دکھانے کے باوجود حزنیہ کے تاثرات اور پلاٹ کی دلچسپی کے لحاظ سے صدور جہ جاذب نظر اور بے انتہا کشش رکھنے والا تھا۔ آخر الذکر صورت میں صدور جہ جاذ وغیرہ کے کردار مکمل نہ تھے۔ بالآخر یہ تصفیہ کر کے کہ ڈراما کو تاریخی نقطہ نظر سے زیادہ فنی نقطہ نظر سے مکمل کرنا چاہئے انارکلی کا پلاٹ عوام سے لیا۔

ڈراما طویل ہے اور اسٹیج کے ناقابل انارکلی۔ جہانگیر اور اکبر کے کردار اسٹیج پر پیش نہیں کئے جا سکتے بالکل اسی طرح جس طرح کی شکسپیر کے ہیلٹ کو اسٹیج نہیں کیا جا سکتا۔ اکبر بے انتہا سنگدل دکھایا گیا ہے۔ ایک طرف دلارام کی لگائی بجھائی۔ اور داروغہ کی فتنہ پروری اکبر کے سخت دل کو سخت تر کرتی ہے اور دوسری طرف انارکلی کی ماں اور رانی کی طاقت اور رحم کی درخواستیں اکبر کو ٹس سے مس نہیں کرتی مگر تعجب ہے کہ آخر میں اکبر اپنے کئے پر نادم نظر آتا ہے۔ اور اس کی زبان سے ایسے کلمات نکلتے ہیں۔ جو اسکی

طبیعت کے خلاف نظر آتے ہیں۔ یا تو اوّل الذکر طریقوں سے اکبر کی سنگدلی پر اس قدر زور نہ دیا جائے اور یا آخر میں اس کا دل پانی ہوتے دکھایا جاتا۔ ایک آدھ قطرہ انفعال کا مضائقہ نہ تھا۔ لیکن اکبر کو چپ لگ جاتی تو بہتر ہوتا۔

شروع کے بعض سین طوالت کے مد نظر حذف کر دئے جاتے اور اکبر کی سیرت نگاری پر نظر ثانی کی جاتی تو ڈراما یقیناً اور بلند ہوتا ہمارے ڈراما نگار (Dramatization) کا خیال نہیں رکھتے تاج صاحب نے اس طرف توجہ کی ہے اور مناظر کے شروع اور ان کے درمیان میں جا بجا تفصیل اور وضاحت کی ہے اس کے علاوہ پلاٹ کی ترتیب اور انداز بیان کے لحاظ سے انارکلی "اُردو ڈراموں میں ایک امتیازی خصوصیت رکھتا ہے۔

"انارکلی" اس سال مدراس یونیورسٹی کے بی۔ اے کے نصاب میں رکھا گیا اور پنجاب گورنمنٹ نے اس پر مصنف کو انعام دیا۔

"انارکلی" کے علاوہ تاج صاحب نے دوسرے ڈرامے لکھے جو ابھی کتابی صورت میں شائع نہیں ہوئے۔ آپ اسٹیج اور فلم میں بھی دلچسپی لیتے ہیں اور غالباً۔

(Sons of the Moghul Prince) میں اکبر کا پارٹ کر چکے ہیں۔

شاہد احمد طرز جدید کے ڈراموں کے موضوع کے انتخاب میں جو تغیر ہوا ہے اُردو کو آشنا کرنا ایک اہم فرض تھا۔ اس فرض ..........

کو شاہد احمد صاحب بی۔ اے۔ آنرز اڈیٹر ساقی دہلی نے میٹرلنک کے ترجموں

کے ذریعہ سے پورا کیا۔ میٹر لنگ بلجیم کا شہرۂ آفاق ڈراما نگار ہے۔ وہ اپنے موضوع کے سلسلہ میں جنگ و جدال قتل و خون۔ دہشت اور انتشار کو دخل نہیں دیتا۔ بلکہ حسن اور اس کی جاذبیت عشق اور اس کی کشش معصومیت اور اس کی لطافت روح اور اس کی پاکیزگی۔ فطرت اور اس کی سادگی۔ جذبات اور ان کی رنگینی کو تلاش کرتا ہے۔

"جابزل" کا ترجمہ شاہد صاحب نے نرگس جمال کے نام سے کیا۔ ترجمہ رفتہ رفتہ دلکش ہے اور کامیابی کے ساتھ میٹر لنک کے خیالات کو اردو کا جامہ پہنایا ہے۔ "اگلے دن اینڈ میلی سینٹ" کے ترجمہ "رپھ ڈین ڈنریا" میں فضل حق صاحب قریشی بھی شریک ہیں۔ تیسرے اور چوتھے ایکٹ کا ترجمہ شاہد احمد صاحب نے کیا ہے اور پہلے دوسرے اور پانچویں ایکٹ کا ترجمہ فضل حق صاحب قریشی نے سالنامہ ساقی اور سالنامہ ادبی دنیا ۱۹۳۹ء میں بھی شاہد صاحب نے میٹر لنک کے دو تین ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا ہے

ان کے علاوہ شاہد صاحب ساقی کے ذریعہ اردو کی اس کم پایہ صنف کو مالا مال کرنے کی امکانی کوشش کر رہے ہیں۔ شاہجہاں جس کے مدیر اعزازی ہیں۔ افسانوں اور ڈراموں کے لئے وقف ہے ڈراما کی یہ ترقی کے یہ ذرائع بھی کچھ کم قابل قدر نہیں۔

**فضل الرحمٰن** محمد فضل الرحمٰن بی۔ اے (آنرز) نے شیریڈن، کے شہرۂ آفاق طربیہ "دی اسکول فار اسکانڈل" اور "دی ریولس" کا ترجمہ "ظاہر باطن" اور "دنی روشنی" کے ناموں سے کیا اول الذکر ۱۹۲۳ء میں دیوکی نردھنی تھیٹر حیدرآباد اور آخر الذکر اگست ۱۹۲۳ء میں اکسلیسر تھیٹر حیدرآباد میں اسٹیج ہوا جس

طرح "شیریڈن نے "دی ریولس" میں آئرلینڈ اور لندن کی زبان اور انداز بیان کا تقابل کرکے مذاق اڑایا ہے۔ اسی طرح مترجم نے پنجابی اور لکھنؤ کی زبان اور انداز بیان کا مقابلہ کرکے اصل کی خوبی کو ترجمہ میں نہایت عمدگی سے منتقل کیا۔ دراصل میر صاحب اور قان صاحب کی وجہ سے ڈرامہ کامیاب رہا۔ اس کے علاوہ مسز مالاپر آپ کو بھی فصاحت بیگم کی شخصیت میں کامیابی کے ساتھ منتقل کیا۔

ان کے علاوہ آپ نے دو اور ڈرامے لکھے ایک "پردہ" اور دوسرا "خسرات الارض" انجام کے لحاظ سے نامکمل۔ جنوری ۱۹۳۵ء میں حشرات الارض "اکسلسیر تھیٹر" میں اسٹیج ہوا۔

**انصار ناصری**

انصار ناصری صاحب بی۔ اے (آنرز) دہلوی کے دو ڈرامے "نجمہ نوری" اور "سلمیٰ" مشہور ہیں۔ "نجمہ نوری" ماں کی مامتا کے متعلق ایک دلدوز تمثیل ہے۔ نجمہ کا کردار بہت دلچسپ ہے۔ گناہ آلود زندگی میں اسے یکسوئی سکون قلب اور عشرت نہیں ملتی۔ وہ اس سے بیزار ہوکر خاتمہ کرنا چاہتی ہے۔ لیکن بچہ کی خاطر اپنے ارادہ سے باز رہتی ہے۔

"سلمیٰ" آسکر وائلڈ کے مشہور و مقبول "سالومی" کا ترجمہ ہے آسکر وائلڈ کا شمار برطانیہ کے بہترین ادیبوں میں ہے۔ اور سالومی کا شمار آسکر وائلڈ کی بہترین تصانیف میں دوسری زبانوں میں بھی اس کے بے شمار تراجم ہوئے۔ خود اردو میں اس کی مقبولیت کا یہ عالم کہ انصار صاحب کے علاوہ دو اور ترجمے موجود ہیں ایک پروفیسر تاثیر کا اور دوسرا جناب مجنوں گورکھپوری کا۔ انصار صاحب کے ترجمہ کے متعلق

صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ آپ نے نکھری ستھری اُردو میں آسکر وائلڈ کو منتقل کیا۔

**فضل حق قریشی** | فضل حق قریشی صاحب دہلوی، کا ڈراما "تعلیم زدہ بیوی" مولیر سے ماخوذ ہے ظرافت کے ساتھ ساتھ اصلاحی عنصر بھی شامل ہے بعض عورتیں تعلیم یا غلط اثر لے کر بھٹک جاتی ہیں اور اپنے غریب بے زبان شوہروں پر اپنی تعلیم کا بے ضرورت رعب ڈال کر قسم قسم کی اذیتیں پہنچاتی ہیں۔ اسی قسم کا ایک دلچسپ نمونہ "سلمیٰ ہے"

اس کے علاوہ فضل حق صاحب میٹرلنگ کے ترجمہ پردین ڈثمر یا" میں شاہد احمد صاحب کے ساتھ برابر کے شریک ہیں پہلے دوسرے اور پانچویں ایکٹ کا ترجمہ آپ نے کیا جس کا ذکر اوپر بھی آچکا ہے۔

**محمد مجیب** محمد مجیب صاحب بی۔ اے (آکسن) پروفیسر جامعہ ملیہ کا ڈراما "کھیتی" قومی اصلاح کو پیش نظر رکھ کر لکھا گیا ہے عبد الغفور صاحب کی سیرت میں ملاؤں کا سا جوش کہ ذرا ذرا سی بات پر جہلا کو جہاد کے لئے تیار رہنے کا حکم دینا اور لیڈروں کا سا خروش کہ بظاہر قومی کاروبار میں سرگرداں نظر آتا نمایاں ہے عشق و محبت کی چاشنی تو کیا اشخاص ڈراما میں صنف نازک کا پتہ ہی نہیں۔

**جلیل قدوائی** | جلیل احمد قدوائی ایم اے نے "مونا وانا" کا ترجمہ ۱۹۲۵ء سے شروع کیا تھا جب کہ وہ بی اے کے طالب علم تھے لیکن بعض رکاوٹوں کے سبب ۱۹۳۲ء سے پہلے شائع نہ کر سکے۔ "مونا وانا" میٹرلنک کی تصنیف ہے۔ جیسا کہ ہم نے اوپر بیان کیا ہے۔ بلجیم کا یہ شہرہ آفاق ڈراما نگار اپنا موضوع عام ڈراما نگاروں سے علیحدہ تلاش

کرتا ہے۔ اس کی یہی خصوصیت اس ڈراما میں بھی پائی جاتی ہے۔
ترجمہ محنت سے کیا ہے اور مصنف سے ترجمہ کی اجازت حاصل کی ہے۔

**سالک بٹالوی** عبدالمجید صاحب سالک بٹالوی اپنی خاص طرز نگارش اور ٹیگور کے ترجموں کی وجہ سے مشہور ہیں۔ ٹیگور کے "چترا" کو آپ نے اردو کا جامہ پہنایا یہ مہا بھارت کے زمانہ کا ایک مختصر لیکن لطیف واقعہ ہے۔ محبت کے حقیقی مفہوم کو اور مشرقی روحانیت کے وسیع سمندر کو اس مختصر سے کوزہ میں بند کیا گیا ہے۔ اس کا ایک ایک لفظ موسیقی میں ڈوبا ہوا ہے اور جذبات لطیف کے تاروں کو چھیڑتا ہے مترجم نے بڑی کاوش سے ترجمہ کیا۔

**تمکین وسعیدی** آسکر وائلڈ کے مشہور ڈراما "ارنسٹ" کا ترجمہ تمکین وسعیدی صاحبان نے کیا "ارنسٹ" آسکر وائلڈ کے ممتاز ڈراموں میں شمار کیا جاتا ہے۔ چاہئے تھا کہ ترجمہ نے احتیاط نہیں کی اسی لئے انہیں آسکر وائلڈ کو منتقل کرنے میں خاطرخواہ "کامیابی نہ ہوئی۔

**عظیم بیگ چغتائی** مرزا عظیم بیگ صاحب چغتائی۔بی۔اے۔ال۔ال بی (علیگ) اپنی مزاح نگاری اور بے شمار تصانیف کی وجہ سے کافی مقبول ہیں افسانہ نگاری سے ہٹ کر آپ نے ڈراما نگاری کی طرف ایک قدم بڑھایا جس کا نتیجہ مرزا جنگی" ہے۔ مرزا جنگی" قدیم تہذیب کا آئینہ دار ہے۔ اور یقیناً پر لطف لیکن ڈرامائی متانت کا اس میں فقدان ہے۔

**یلدرم** سید سجاد حیدر صاحب یلدرم اپنے ترکی ترجموں کی وجہ سے ملک میں کافی شہرت رکھتے ہیں۔ نامق کمال بک کے ترکی ڈراما "جلال الدین خوارزم شاہ" کا اردو میں ترجمہ کیا نامق کمال بک ترکی ادبیات جدیدہ کے زندہ جاوید بانیوں میں سے ہے ترجمہ کی زبان اور انداز بیان یلدرم کا اپنا مخصوص ہے لیکن چونکہ ڈراما بہت طویل ہے شاید اس وجہ سے زیادہ مقبول نہیں ہوا۔ دو سال پہلے یہ اس یونیورسٹی کے لئے بی۔ اے کے نصاب میں تھا۔

**رواں** ہندوستانی ایکاڈمی الہ آباد میں اردو میں ڈراموں کی کمی دیکھ کر یہ چاہا گیا کہ کم از کم عمدہ ترجموں سے اس کمی کو ایک حد تک پورا کیا جائے۔ اسی سلسلہ میں "گالزوردی" کے ڈراما "اسکن گیم" کا ترجمہ "فریب عمل" منشی جگت موہن لال رواں مرحوم۔ ایم اے ال۔ ال۔ بی نے ۱۹۳۰ء میں کر دیا۔ رواں ایک کہنہ مشق ادیب اور شاعر تھے۔ مگر ترجمہ زیادہ احتیاط سے نہیں کیا گیا۔ اسی وجہ سے سکریٹری تارا چند صاحب کو "عرض" میں لکھنا پڑا "یہ ترجمہ غلطی سے پاک نہیں"

**عابد** "بابو کیشر دو چند چٹرجی" کی تصنیف "دراما" کو سید عابد علی صاحب عابد بی۔ اے مصنف حجاب زندگی، گلہائے بہار، لالہ صحرا وغیرہ نے ۱۹۲۳ء میں ترجمہ کیا "اما" ایک معاشرتی ڈراما ہے۔

**عبدالغفار مدہولی** عبدالغفار صاحب مدہولی نگران تعلیمی مرکز بار جامعہ دہلی بچوں کے لئے مفید ڈرامے لکھ رہے ہیں بچوں کا انصاف، الف لیلہ کے ایک قصہ سے ماخوذ ہے اور دیانت اور راستبازی کا سبق سکھاتے ہے۔ اسکول کی زندگی" میں شریر اور نیک

طالب علموں کی زندگی کا مقابلہ کرکے شرارت سے باز رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔
قوم پرست طالب علم" سے طلباء کے دلوں میں وطن کی محبت اور ہندو مسلم اتحاد پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ "محنت" اسم بامسمیٰ ہے۔ لڑکوں کو محنت کرنے کی ترغیب دی گئی ہے۔

**سدرشن** مشہور افسانہ نگار سدرشن نے بعض ڈرامے لکھے جن میں "آنریری مجسٹریٹ" اور "ماں کی پرتگیا" زیادہ مشہور ہوئے اول الذکر کو مختلف کالجوں کی انجمنیں کھیل چکی ہیں اور آخر الذکر کو جاپان کی یونیورسٹی نے پچھلے سال اسٹیج کیا تھا۔

**محمد نعیم الرحمن** محمد نعیم الرحمن صاحب ایم۔اے اردو ادب کا اچھا مذاق رکھتے ہیں لینگ کے "ناتن" کا جرمن سے راست ترجمہ کیا جو ہندوستانی اکیڈمی کی طرف سے شائع ہوا۔

# فلم اور اُردو ڈراما

اسٹیج پر سنیما پر حملہ ایک بے پناہ وار تھا۔ جس نے اسٹیج کی رونق کو ماند کر دیا۔ فلم کی چہل پہل سے آگے اسٹیج کا دائرہ تنگ نظر آنے لگا۔ متحرک تصاویر نے اپنا رنگ کچھ اس طرح جمایا کہ لوگوں نے اسٹیج کے بولتے ہوئے اداکاروں کو فراموش کر دیا اور فلم کی اداکاری نے اسٹیج کے گانوں کو بھلا دیا۔ بالآخر سینما کی فتح نے اسٹیج کی شکست کا اعلان کر دیا۔ ڈراما بھی کمزور ہو گیا۔ ایک تو اس میں مفقود خاموش فلم کو ادبیات سے بہت کم واسطہ ہے۔ مکالمہ جو کہ ڈراما کی جان ہے۔ اس میں مفقود ہے اور دوسرے یہ کہ خاموش فلم میں ادب کی چاشنی کے بجائے اچھل کود لڑائی جھگڑا سواری کے کرتب اور دوسری اسی قسم کی عامیانہ چیزیں عوام کی دلچسپی کے لیے داخل کر لی گئیں۔ اردو کے تقریباً تمام خاموش فلموں میں یہی خصوصیات دکھائی

دیتی ہیں اور ان کے ذریعہ سے اُردو ڈراما کی یقیناً کوئی خدمت نہیں ہوئی نتیجہ ہوا کہ ڈراما کی ترقی کوئی ذریعہ باقی نہیں رہا۔

زمانہ نے کروٹ بدلی اور سائنس کی ترقی نے سینما اور تھیٹر دونوں کا لطف بولتا فلم میں یکجا کر دیا۔ آنکھ کی ضیافت کا بھی سامان رکھا اور کان کی تواضع کی ضروریات بھی مہیا کر دیں۔ اداکاری اور ادبیات کا تعلق پھر چولی دامن کے ساتھ کی طرح لازم و ملزوم کر دیا اس ایجاد نے ڈراما کے تن بیجان میں نئی روح پھونکی بولتا فلم نے خاموش فلم کا خاتمہ کر دیا۔ اور چار دانگ عالم میں اسی کا طوطی بولتا نظر آیا۔ عوام نے جو ہندوستانی گانوں کو ایک عرصہ سے ترس رہے تھے بولتا فلم کے گانوں پر کان کھڑے کیے اور اس والہ وارفتگی و دیوانگی کے ساتھ اس بچھڑے ہوئے دوست کی آؤ بھگت کی کہ ہندوستانی کمپنیوں کو اس کا سان و گمان بھی نہ تھا کہ ان کے دن یوں پھریں گے بیشمار کمپنیاں کلکتہ اور بمبئی میں قائم ہیں اور نہایت سرگرمی سے ڈرامے تیار کر رہی ہیں مگر پھر بھی پبلک کی مانگ کو پورا کرنے سے قاصر ہیں کیونکہ اس سے قبل ہندوستانی خاموش فلم کافی طور پر مقبول ہونے کے باوجود بھی صرف عوام کو گرویدہ کر سکتا تھا۔ انگریزی داں اور رنجی دار طبقہ عموماً امریکن اور انگریزی فلموں کا دلدادہ تھا اور ہندوستانی سے مارکٹ میں بدیسی فلموں ہی کی زیادہ مانگ نظر آتی تھی۔ لیکن ہندوستان بولتے فلم نے ایک انقلاب برپا کیا اور وہ ایک ایسے عظیم سیلاب کا باعث ہوا کہ ہر تھیٹر میں ہندوستانی بولتے فلم ہفتوں تک دکھائے جا رہے ہیں بدیسی عمدہ سے عمدہ فلم دو دن نہیں چلتا لیکن فضول سے فضول ہندوستانی فلم میں ہفتوں ہجوم دکھائی دیتا ہے تھیٹر کے مالک نے تجارتی نقطۂ نظر سے

اپنے فائدہ کے لئے عوام کے لیبنر کا فلم دکھانا شروع کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مارکٹ میں بدیسی فلم کی مانگ گھٹ گئی۔

اس سے یہ فائدہ تو ہوا کہ ہندوستانی روپیہ ہندوستان ہی میں رہا لیکن یہ توقع کہ ہندوستانی کمپنیاں روپیہ کما کر ادب اور آرٹ کی کچھ خدمت کریں گی پوری نہ ہوئی۔ کمپنیوں نے محض تجارتی نقطہ نظر سے فلم تیار کئے اور ایک منٹ کے لئے بھی نظر میں یا روپیہ پر سے نہ ہٹائیں جس طرح سے بھی ہو سکے انہوں نے اپنی تجارت کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ ان کا کاروباری طرز اور ان کی ادبیات سے بے رخی دیکھ کر ہمیں پرانی تھیٹریکل کمپنیاں یاد آتی ہیں انہوں نے بھی پرانی تھیٹریکل کمپنیوں کی طرح فرسودہ مذاق کے ڈرامے پیش کئے۔ قدیم ڈرامے جو اس سے بیشتر کئی دفعہ اسٹیج ہو چکے تھے پھر انہیں کو فلم بنایا اور چند پیشہ ور گانے والوں کو ادھر ادھر سے پکڑ کر ناچ گانے سے عوام کی تواضع کر دی طرز جدید کے ڈراموں پر روپیہ صرف کرنا تو کجا ہفت ہاتھ آئے ہوئے ڈراموں کو بھی پس پشت ڈال دیا کیونکہ وہ کاروباری معیار پر پورے نہ اتر سکے اور ڈر تھا کہ کہیں عوام انہیں ناپسند نہ کریں۔ اس طرح روپیہ پر آرٹ کی بھینٹ چڑھا دی۔

بولتے فلم کے سیلاب نے فلم کمپنیوں کو ایک اور عذاب میں مبتلا کر دیا تھا خاموش فلم میں اکثر و بیشتر ایسے اداکاروں سے کام کیا تھا جو اردو سے محض نابلد تھے۔ اور چونکہ ان میں بولنے اور سمجھنے کی ضرورت نہ تھی تو اردو دانی کی شدید ضرورت اور دو دان ہونا چنداں ضروری نہ لیکن بولتے فلم میں تو اردو دانی کی شدید ضرورت تھی مگر ہماری فلم کمپنیوں نے اس ضرورت کا احساس نہیں کیا۔ اور اردو دانی کا لحاظ کئے

بغیر سب ہی کو بولنے۔ فلم میں ٹھونس دیا۔ نوے فی صدی اداکار مکالمہ کا مفہوم
اس کی خوبی برجستگی اور موقع استعمال سمجھنے سے قاصر ہیں۔ چھپتر فیصدی صحیح تلفظ
نہیں کر سکتے۔ پچاس فیصدی ایسے ہیں جنہیں اردو پڑھنا نہیں آتا اور مادری
زبانوں میں مکالمہ لکھ کر یاد کرتے ہیں اور تیس فی صدی ایسے ہیں جنہیں
کسی زبان میں دخل نہیں بالکل جاہل اور غیر تعلیم یافتہ ہیں۔ جب اداکاروں
کا یہ حال ہو کہ وہ مکالمہ کو سمجھ نہ سکیں زبان اور بیان کی خوبی نکتے پہچان نہ
سکیں اور صحیح تلفظ تک ادا نہ کر سکیں تو بتایئے ان کی اداکاری میں حقیقت
کا اظہار فن کاری کا پرتو اور تاثرات کی جھلک ہو تو کیونکر ہو۔ انہی اسباب
کی بنا پر اداکاروں کے ہاتھوں اردو ڈراما کا اس بری طرح خون
ہوا ہے کہ پائندہ شاید بولتے فلم کے لیے جو ڈرامے لکھے جاتے ہیں ان کا طریقہ
کچھ تھیٹریکل کمپنیوں کے طریقہ سے بہت ملتا جلتا ہے۔ عموماً ادا آموز یا
کمپنی کا کوئی سمجھدار شخص افسانہ مرتب کرتا ہے اور اکثر یہ افسانہ انگریزی یا
کسی دوسری زبان میں ہوتا ہے کیونکہ فلم کمپنیوں کے ادا آموز یا دوسرے
سرپرآوردہ اصحاب اردو سے بڑی حد تک ناآشنا ہیں۔ اردو میں افسانہ
لکھنا تو بڑی چیز لکھے ہوئے افسانہ کی خوبیوں اور خرابیوں کو سمجھنا بھی
ان کے لیے مشکل بلکہ ناممکن ہے اسی لیے فلم کا افسانہ گجراتی۔ ہندی
انگریزی یا ان کی اپنی مادری زبان میں مرتب ہوتا ہے پھر کسی "منشی" قسم
کے شخص کو مکالمہ لکھنے کے لیے دیا جاتا ہے۔ اور منظر نگاری کا کام عموماً
ادا آموز خود کر لیتا ہے کیونکہ فلم کمپنیوں کا خیال ہے کہ اس میں
ادبیت کو دخل نہیں رہا۔ گانے سو وہ کمپنی کے کسی شاعر کے بائیں ہاتھ کا
کھیل ہیں۔ ایسے شاعر کا جس کی تعریف ہم نے اوپر "تک بندی"

کی صنعت استعمال کی ہے۔ یا اگر شاعر نہ ہوا تو گانیوالیوں کی مرضی پر چھوڑ دیا جاتا ہے کہ وہ جو چیز یاد ہو گا ئیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ امریکی انگریزی یا دوسری بدیسی فلم کمپنیوں میں بھی مختلف اشخاص فلمی ڈراما کو مکمل کرتے ہیں۔ اور بعض دفعہ ایسا بھی دیکھا گیا ہے کہ اصل افسانہ غیر زبان میں ہوتا ہے۔ اور اس کا ترجمہ فلم کے لئے کیا جاتا ہے۔ مگر فرق یہ ہے کہ وہاں بہترین ادیبوں۔ مترجموں ماہرین کہنہ مشق۔ قادر الکلام۔ تجربہ کار اور جانے کن کن کے سپرد یہ اہم خدمت ہوتی ہے اور روپیہ پانی کی طرح بہایا جاتا ہے تنقید اور جانچ پڑتال کی جاتی ہے بر خلاف اس کے ہندوستانی کمپنیوں میں ڈراما پر روپیہ صرف کرنا بے ضرورت اور فضول سمجھا جاتا ہے۔ باوجود اس کے کہ ہماری کمپنیاں آج کل خوب روپیہ کما رہی ہیں۔ اور ہر طرف سے زبان کی اصلاح اور عمدہ ڈرامے کے لئے چیخ و پکار ہو رہی ہے۔ مگر ان کے کانوں پر جوں تک نہیں رینگتی۔

ہماری فلم کمپنیوں کی اصلاح کے لئے ضرورت ہے کہ وہ سب سے پہلے اچھے ذوق رکھنے والے۔ صحیح اردو لکھنے والے اور ماہر فنی ڈراما نگاروں کی خدمات حاصل کریں۔ منشیوں اور آموزوں یا دوسروں سے یہ کام نہ لیں پھر انی طرز کے ڈرامے جن کی خصوصیات ہم نے علیحدہ باب میں بیان کی ہیں کبھی قبول نہ کریں۔ فن کے ماہرین کی قدر کریں اور انہیں اس کا کافی معاوضہ دیں تاکہ وہ اس کو روپیہ کمانے کا اچھا ذریعہ بنا سکیں۔ اس طرح قدر کرنے سے اچھے ڈراما نگاروں کی فہرست میں خاطر خواہ اضافہ ہو گا اور اردو ڈراما ترقی کرے گا۔ دوسری ضرورت یہ ہے کہ مختصر ڈرامے قبول کئے جائیں۔ اردو فلم کبھی ۱۳ یا ۱۴ ریل سے کم نہیں ہوتا۔ اور اس کے لئے وقت تقریباً تین گھنٹے صرف ہوتا ہے۔ جو بہت زیادہ ہے۔ اگر اردو فلموں سے بے ضرورت

اور بے محل گانے حذف کر دیئے جائیں تو اختصار ہو سکتا ہے بے تکی اور بھونڈی
چیزیں نکال دی جائیں۔ اور گانے کم کر دیئے جائیں تو سہ یا ۵ ”ریل“ کم ہو سکتے
ہیں اور اُردو فلم صرف ڈھائی گھنٹے میں ختم ہو سکتا ہے تیسری ضرورت ڈراما کی
زبان ہے موجودہ زبان طرز قدیم کی زبان ہے جس کے متعلق رسوا نے لکھا
تھا کہ ”بمبئی کے مچھلی بازار کی بول چال ہے۔“ روزمرہ سلیس اور فصیح زبان
میں ہونا ضروری ہے۔ گانوں کی زبان بھی نکھری ستھری ہونی لازمی ہے
اُردو فلموں میں اکثر گانے غیر مہذب زبان میں لچر پوچ ہوتے ہیں۔ اس ابتذال
اور رکاکت کو جلد سے جلد دور کرنا چاہیے چوتھی ضرورت گانوں کا برمحل
اور برموقع ہونا ہے گانے مقام اور وقت کے لحاظ سے موزوں ہوں اور
یہ کم سے کم اور عمدہ سے عمدہ ہوں یہ نہ ہو کہ ڈراما کا ہر فرد گا رہا ہے فضول
لے میں اور بھونڈی دھن میں گاتے ہیں فنی خوبی کے علاوہ معنوی خوبی بھی
یعنی شعریت کا بھی خیال رکھا جائے پانچویں ضرورت صحیح تلفظ کا ادا کرنا
ہے۔ ایسے اداکاروں کا انتخاب کیا جائے جو نہ صرف اُردو صحیح بول سکتے ہوں
بلکہ وہ مکالمہ سمجھ کر اداکاری کریں امریکی فلم کمپنیوں میں اکثر ایسے اداکار
ہیں جن کی مادری زبان انگریزی نہیں ہے اور نہ وہ انگریزی پر حاوی ہیں
لیکن اپنی اس کمی کو وہ اس خوبی سے پورا کرتے ہیں کہ فلم دیکھنے والوں کو یہ
سان و گمان بھی نہیں ہوتا۔ پہلے وہ اپنے پارٹ کو اپنی مادری زبان
میں سمجھ لیتے ہیں اور جب ہر ہر فقرہ کا مطلب خوب ذہن نشین ہو جاتا ہے
تو انگریزی تلفظ کی مشق کرتے ہیں یہاں تک کہ معیار پر پورے اترتے ہیں
کبھی ایسا نہیں ہوا کہ ان کا تلفظ معیار سے گرا ہوا ہو اور انہیں فلم پارٹ
دیا گیا ہو۔ در اصل ان کی محنت شاق دلچسپی اور کاوش ان کی ترقی کا

ذریعہ ہیں۔ اور یہ چیز بالکل واضح ہے کہ ان میں بہت سے اداکار اُردو سمجھ نہیں سکتے اور صحیح تلفظ ادا نہیں کر سکتے لیکن وہ کبھی اُردو سیکھنے اور اب ولہجہ درست کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ کیا وجہ ہے کہ فلم کمپنیاں سختی نہیں کرتیں اُردو زبان آسان ہے۔ اور اگر ذرا بھی سختی ہوئی تو یقیناً ہمارے اداکار جلد اس کو حاصل کر لیں گے۔ یہ امید رکھنا کہ وہ خود شوق دلچسپی اور فرض کی ادائی کے سلسلہ میں اُردو سیکھیں گے فضول ہے۔ البتہ اگر فلم کمپنیاں معاوضہ میں کمی کر دیں اور اُردو دانی کی شرط سختی سے عاید کر دیں تو یقیناً روپیہ حاصل کرنے کی دھن میں زبان بھی درست ہو گی اور تلفظ بھی صحیح ہو گا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ہندوستانی فلم کو عمر اور ماحول کے سے لحاظ امریکی فلموں کے مقابلہ میں کھڑا کرنا اصول تنقید کے خلاف ہے لیکن اس قلیل عرصہ میں اُردو کے لئے فلم کی ترقی اور مانگ بتا رہی ہے کہ وہ جلد سے جلد معیار پر پہنچنے کے لئے بے چین ہے کمپنیوں نے مقبولیت کی وجہ سے روپیہ کمایا اور اس روپیہ سے نگار خانوں کی آرائش میں اضافہ کیا اور اب وہ ماہرین فن کی تلاش میں ہیں یقین ہے کہ اسی سلسلہ میں وہ ان ضروریات کی طرف متوجہ ہوں گی جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے اور جوں ہی کمپنیوں نے ان کی طرف توجہ کی اور سختی سے ان کا خیال رکھا فلم سازی دن دونی رات چوگنی ترقی کرے گی۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ اُردو ڈراما بھی ترقی کرے گا۔

# اردو ڈراما کا مستقبل

اردو ڈراما کا مستقبل شاندار رہنے کے لئے ضروری ہے کہ علمی و ادبی ادارے اس کی طرف توجہ کریں۔ ادب اور فن کے لحاظ سے ڈرامے پیش کریں۔ اس سلسلہ میں جامعہ ملیہ دہلی کی کوشش قابل ذکر ہیں۔ ڈاکٹر عابد حسین۔ اور محمد مجیب صاحب بی۔ اے سماج اور اصلاحی ڈرامے لکھ رہے ہیں۔ اس کے علاوہ بچوں کے لئے نہایت پاکیزہ ڈرامے ڈاکٹر عابد حسین ڈاکٹر ذاکر حسین صاحبان لکھ رہے ہیں۔ اسٹیفنس کالج دہلی کے پروفیسر اشتیاق حسین صاحب ڈراموں کی فنی ترقی میں بڑا حصہ لے رہے ہیں۔ ہندوستانی اکاڈمی نے "فریب عمل" اور "تانتیہ" (رولاں اور نعیم الرحمن صاحبان) سے ترجمہ کرائے توقع ہے کہ دوسرے علمی و ادبی ادارے اس طرف جلد متوجہ ہوں گے۔

اردو رسائل کو ڈراما نگار اور نقاد پیدا کرنا چاہئے۔ "نیرنگ خیال" کے اڈیٹر حکیم یوسف حسن صاحب نے سنہ ۱۹۳۲ء میں "تحفہ ڈراما" شائع کیا تھا۔ اس کے علاوہ انہوں نے خود بھی بعض ڈرامے لکھے۔ ساقی کے اڈیٹر شاہد احمد صاحب بی۔ اے۔ آنرز نے میٹرلنک کے ترجموں کا ٹھیکہ لے رکھا ہے۔ "یادگار" نے پچھلے سال "ڈراما نمبر" نکالا "شاہجہاں"، افسانوں اور ڈراموں کے لئے وقف ہے اس کے علاوہ اردو کا ہر رسالہ اسی کوشش میں ہے کہ ڈراموں کی اشاعت کا انتظام کرے۔ نقادوں کے سلسلہ میں فلمی رسائل سے بڑی توقع تھی لیکن انھوں نے بہت کم نقاد پیدا کئے کیونکہ ان کے رسائل سے معیار پست ہے۔ ضرورت ہے کہ وہ اس طرف زیادہ توجہ کریں اور فلمی ڈراموں پر آزادی کے ساتھ صحیح معنوں میں بے لاگ تنقید کریں۔ جب تک فلمی ڈراموں کی

صلاح نہ ہو گی ڈراما مجموعی حیثیت سے ترقی نہ کر سکے گا۔ ادبی رسائل نے
ڈراموں سے دلچسپی لینے والوں کی فہرست میں بعض سنجیدہ مذاق رکھنے والے اصحاب
ثابت نہ کیا۔ ساقی کا ایک ... اس میں مجید ملک صاحب نے ایک ایکٹ کے بعض ڈرامے
بہت اچھے لکھے۔ نگار ... آبادی نے خانہ جنگی "نیرنگ خیال میں شائع کروایا
پطرس نے سالنامہ نیرنگ خیال میں "ہنائیں" نئے ڈھب سے پیش کیا اور
نے "سلوی" کا ترجمہ نیرنگ خیال میں شائع کروایا۔ پطرس اور تاثیر ڈراما
کے اچھے نقاد بھی ہیں۔ ان کے علاوہ رسائل نے بہت سے مصنفین مترجمین اور
نقادوں کو پیش کیا لیکن چونکہ ان کا ذکر دوسرے ابواب میں آچکا ہے اسی لئے یہاں
نامناسب ہے دوسرے مصنفین اور مترجمین تو کبھی نہ کبھی اردو ڈراموں پر کچھ نہ کچھ
لکھتے ہی رہتے ہیں۔ لیکن متذکرۂ بالا اصحاب ایک عرصہ سے خاموش ہیں۔ اس لئے
انہیں اردو ڈراموں کی طرف توجہ کرنے کی زیادہ ضرورت ہے۔

ڈراما کی ترقی کے لئے اسٹیج کی اصلاح بہت ضروری ہے اور یہ اس وقت تک
نہیں ہو سکتی۔ جب تک کہ فن سے واقف اشخاص ان کو اپنے ہاتھوں میں نہ لے لیں۔ اس
کے ساتھ ہی ساتھ شوقیہ ڈرامیٹک کلب کا قیام بھی ضروری ہے جو تجارتی اصول کو پیش
نظر نہ رکھے بلکہ اس کا مطمح نظر ادب اور فن کاری ہو اس سلسلہ میں حیدر آباد کی دو
انجمنیں قابل ذکر ہیں ایک "انجمن ترقی ڈراما" اور دوسری "بزم تمثیل"۔ اول الذکر
محمد فضل الرحمن صاحب بی۔ اے آنرز۔ عطاء الرحمن صاحب ابو ظفر عبد الواحد صاحب
ایم۔ اے محبوب علی صاحب طاہر ایم۔ اے ایم ایڈ۔ محی الدین بیگ صاحب بی۔ اے
عظمت اللہ صاحب وغیرہ جیسے ڈراما سے دلچسپی لینے والے حضرات کے زیر نگرانی
ہے۔ اور اس نے شرافت اللہ بیگ صاحب بی۔ اے شکور بیگ صاحب بی۔ اے
ایل ٹی۔ ظفر الحسن صاحب۔ عبد الرب صاحب ظفر علی مرزا صاحب اور ... غزنوی،

جیسے اچھے اداکار پیدا کئے۔ اس نے فضل الرحمن صاحب کے ظاہر باطن۔ نئی روشنی حضرات الارض اور عصمت اللہ بیگ صاحب کا غلط در غلط "کامیابی کے ساتھ پیش کیے۔ آخرالذکر انجمن عزیز احمد صاحب بی۔ اے کا "مستقبل" پیش کر چکی ہے۔ اور اکبر دفاتاتی کے ڈراما "زندگی" کو عنقریب اسٹیج کرنے والی ہے۔

کالجوں میں بھی ڈرامیٹک کلب کا قیام اُردو ڈراما کی ترقی کا باعث ہوا۔ حیدرآباد میں نظام کالج عثمانیہ کالج سٹی کالج اور رنگ آباد کالج کی انجمن خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ نظام کالج کی انجمن نے مصنف کتاب ہذا کے دو ڈرامے "مغالطہ" اور "انتخاب جداگانہ" پیش کیے اور مسٹر شہریار۔ مسٹر شاہنواز "قریشی بی اے۔ مسٹر عبدالحق بی اے مسٹر خورشید علی۔ مسٹر جے پال کشن۔ مسٹر اقبال چند جیسے اچھے اداکار پیدا کئے عثمانیہ کالج کی انجمن نے عزیز احمد صاحب بی اے کا ڈراما "کالج ٹرے" ڈاکٹر عابد حسین صاحب کا "فاوسٹ" مہر حسن بی اے و مخدوم محی الدین بی۔ اے صاحبان "ہوش۔ کے ناخن" اسٹیج کیے اور مخدوم محیُ الدین صاحب۔ جمیل احمد صاحب اور عباس علی خان صاحب جیسے اچھے اداکار پیدا کئے۔ سٹی کالج کی انجمن نے شرافت اللہ بیگ صاحب بی۔ اے کا ڈراما۔ غلط فہمی اسٹیج کیا۔ اورنگ آباد کالج کی انجمن نے مولوی وہاج الدین صاحب۔ بی۔ اے۔ بی ٹی کا ڈراما "نکاح یا لجبر" اسٹیج کیا نکاح بالجبر مولیر کا کامیاب ترجمہ ہے۔ اس کو دو ایک اور انجمنوں نے بھی اسٹیج کیا۔ اس کے علاوہ مختلف کالجوں اور ہوسٹلوں کی انجمنوں نے ڈراما کو ترقی دینے کی کوشش کاتی کی ہے۔ اسی سلسلہ میں غلام محمد خاں صاحب بی۔ اے کے ڈرامے "حسنِ سلوک" اور "کملا" اور سرفراز علی صاحب نیوش کا "ندو پشیماں" اور ظفرالحسن صاحب کا "طبیب حاذق" بھی قابل ذکر ہیں۔

حیدرآباد سے باہر جامعہ ملیہ کی انجمن نے ڈاکٹر ذاکر حسین۔ عبدالغفار مدھولی

اور ڈاکٹر عابد حسین صاحبان کے اکثر ڈرامے کھیلے اسٹیفنسن کالج دہلی کی انجمن نے اشتیاق حسین صاحب قریشی کے بہت سے ڈرامے اسٹیج کیے۔ ہندوستان سے باہر بھی اُردو ڈراما اسٹیج کرنے کی کوشش ہو رہی اس سلسلہ میں جاپانی یونیورسٹی نے پہلی کامیاب کوشش کی اور رسدرشن صاحب کے ڈراما وہاں کی پرنجیاہ کو پروفیسر برلاس کی نگرانی میں اسٹیج کیا۔ ان کے علاوہ دوسرے کالجوں میں بھی ڈراماٹیک کلب ہیں اور جہاں نہیں ہیں وہاں ان کے قیام کی کوشش ہو رہی ہیں۔

ہماری یونیورسٹیوں کو چاہئے کہ ڈراموں کو نصاب میں رکھیں جس طرح سے کہ شکسپیر یا دوسرے ڈرامانگاروں کے ڈرامے مختلف جماعتوں میں شریک نصاب ہیں اسی طرح ناولوں اور افسانوں کے ساتھ ہی ساتھ اُردو ڈرامے بھی شامل کرلیں اُردو ڈرامے اگر نصاب میں رکھے جائیں گے تو یونیورسٹی کے پروفیسروں اور طلباء میں ڈراما کا سنجیدہ مذاق پیدا ہوگا۔ اور وہ نصاب کے لیے عمدہ سے عمدہ ڈرامے لکھنے کی کوشش کریں گے ہماری بعض یونیورسٹیوں نے اس ضرورت کو محسوس کیا ہے۔ اور رفتہ رفتہ ایک ایک ڈراما داخل نصاب ہو رہا ہے۔ جہاں ڈراما شریک نصاب ہوا۔ وہاں اصول تنقید اور فن ڈراما سے متعلق لٹریچر بھی مہیا ہوگا۔ کیونکہ طلباء کو اس کی ضرورت ہوگی۔ اور ضرورت کے ساتھ ہی ساتھ ملک کے نقاد اس طرف متوجہ ہوں گے۔ اس طرح ڈراموں کے ساتھ ساتھ تنقیدی اور فنی لٹریچر میں بھی اضافہ ہوگا۔

گورنمنٹ اگر اُردو ڈراما کی سرپرستی کرے تو ڈراما کو بہت فائدہ پہنچ سکتا ہے۔ جس طرح سے کہ لڑکیوں کے نصاب کے لئے گورنمنٹ کی طرف سے انعامات مقرر تھے۔ اور اس سلسلہ میں مصنفین اور مولفین کی امداد کی گئی اور انہیں ترغیب دلائی گئی۔ اسی طرح اگر ڈراموں پر بھی انعامات دیئے جائیں اور ڈراما

نگاری کی ترغیب دلائی جائے تو بڑی مدد مل سکتی ہے۔ شکر ہے کہ اس ضرورت
کو گورنمنٹ نے محسوس کیا اور بعض ڈراموں پر انعامات عطا کیے۔ توقع ہے کہ
آئندہ اس طرف زیادہ توجہ کی جائے گی۔

یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ اگر پادشاہ، وزرا، امرا، اور اہل ذوق
اردو شاعری کا ذخیرہ اکٹھا نہ ہوتا تو کیا تعجب کہ اردو شاعری کا ذخیرہ اتنا نہ ہوتا
جتنا کہ آج ہے۔ یہ اردو ڈراما کی یقیناً بد قسمتی ہے کہ اس کو ذی اقتدار اصحاب کی
سرپرستی ابھی حاصل نہیں ہوئی۔ مگر یہ کیا کچھ کم ہے کہ ڈراما نگاری اب عامیانہ
نہیں خیال کی جاتی۔ ڈراما نگار کو اب بری نظروں سے نہیں دیکھا جاتا اس
بارے میں تو خصوصاً شوقیہ ڈرامیٹک کلب، کالج کی انجمن اور دوسرے
علمی و ادبی اداروں نے بڑی جدوجہد سے ڈراما کو ہر حیثیت سے بہت بلند
کیا اسی وجہ سے ہم دیکھتے ہیں کہ امرا اور وزرا اب شوقیہ ڈرامیٹک کلب اور
کالج کی انجمنوں کی سرپرستی کر رہے ہیں اور مستقبل قریب میں وہ اور زیادہ مدد
دیں گے۔

فلم کمپنیوں کی اصلاح سے اردو ڈراما کی بڑی توقعات وابستہ ہیں ایک
ایسی ہلچل، احتجاج اور پروپیگنڈے کی سخت ضرورت ہے کہ جس کی وجہ سے
فلم کمپنیوں میں ڈراما نگاری کی خدمات "پرانے طرز کے منشیوں" کی بجائے
نئے طرز کے فن اور ادب سے دلچسپی رکھنے والے ڈراما نگاروں کے سپرد کی
جائیں فلمی رسائل کو چاہیے کہ "سنت دیرینہ" کے خلاف قدم اٹھائیں لیکن چونکہ
ان میں سے اکثر ادبی معیار پر پورے نہیں اترتے اسی لئے یہ کام بھی اگر ادبی
رسائل ہی انجام دیں تو توقع ہو سکتی ہے کہ یہ مشکل بھی آسان ہو جائے گی۔

بلاشبہ اردو ڈراما کی ترقی کے لئے کوششیں ہو رہی ہیں لیکن ہماری

کوششوں میں اتحاد اور یکجہتی نہیں ہے۔ اس کی سخت ضرورت ہے کہ ہماری اصلاحی انجمنیں۔ علمی ادارے شوقیہ ڈرامیٹک کلب۔ رسائل وغیرہ متفقہ طور پر لائحہ عمل تجویز کریں اور اس پر سختی کے ساتھ پابند رہیں۔ ایک آل انڈیا ڈرامیٹک اسوسی ایشن ہو اور مقامی انجمنیں ادارے اور کلب سب کے سب مرکزی اسوسی ایشن سے ملحق کر دئے جائیں۔ اس طرح ایک مقررہ نظام العمل مرتب ہو سکتا ہے۔ اور اتحاد عمل کے ذریعہ کل کی کامیابی آج ہی حاصل کی جا سکتی ہے۔

تمام شد



ہماری معیاری دوسری کتابیں

اُردو میں فن سوانح نگاری = الطاف فاطمہ ۱۲—۵۰

ارباب نثر اُردو = سید محمد ایم۔ اے ۱۲—۵۰

فن افسانہ نگاری = وقار عظیم ۱۰—۰۰

ہماری داستانیں = وقار عظیم ۱۵—۰۰

اُردو ادب میں طنز و مزاح = وزیر آغا ۱۵—۰۰

آغا حشر اور ان کے ڈرامے = سید وقار عظیم ۲۰—۰۰

انتخاب کلام ظفر فن و شخصیت = پروفیسر خواجہ تہور حسین ۱۸—۰۰

مقدمات عبد الحق = عبادت بریلوی ۷۵—۰۰

شرح جاوید نامہ = پروفیسر یوسف سلیم چشتی ۱۰۰—۰۰

مثنوی پس چہ باید کرد شرح ۶۰—۰۰

مع شرح بانگ درا = ۲۰/۰۰ شرح بال جبریل = ۱۲/۰۰ شرح ضرب کلیم = ۱۲/۰۰

شرح ارمغان حجاز = ۹/- مومن مطالعہ = ۳۶/- اقبال حالات ...

خاوش عبدالاحد ڈار ساکنہ وشنع لنڈ ڈالوجیم

کھمبر مشتمل چند پارہ وٹلہ —

کتاب پڑھیے اور دوسروں کے لئے محفوظ رکھیے